A. L. Castellan

Lettere sull'Italia

facendo seguito alle Lettere sulla Morea,
l'Ellesponto e Costantinopoli

Tomo III

Traduzione a cura di Luciano Ancora

A. L. Castellan

Lettere sull'Italia

facendo seguito alle lettere sulla Morea,
l'Ellesponto e Costantinopoli

Tomo III

Traduzione a cura di Luciano Ancora

INTRODUZIONE

Antoine Laurent Castellan (Montpellier, 1772 – Parigi, 1838) è stato un importante pittore vedutista francese. Il suo genere pittorico ebbe grande diffusione nella seconda metà del settecento, soprattutto per l'approccio che questi pittori viaggiatori hanno avuto nei confronti dei luoghi visitati; essi cercavano una testimonianza visiva, diremmo oggi documentaristica, del paesaggio, dei luoghi archeologici, dei ruderi, ma anche degli abitanti, e di tutto lo scenario naturalistico.

Castellan visitò la Turchia, la Grecia, l'Italia e la Svizzera e pubblicò diverse serie di lettere su quei luoghi, illustrate con vedute disegnate e incise da lui stesso. La sua opera più nota: "Moeurs, usages, costumes des Othomans", pubblicata nel 1812, fu molto apprezzata da Lord Byron.

Di ritorno dal suo viaggio in Turchia e Grecia, egli attraversò l'Italia. Nel 1819 pubblicò, in tre volumi, le sue "Lettres sur l'Italie", che formano l'oggetto di questo mio lavoro di traduzione.

Questa è la traduzione del terzo volume.

Luciano Ancora

LETTERE
SULL'ITALIA

LETTERA XLIX.

Contrapposizione tra lo Stato Romano e il Granducato di Toscana. - Opposizione tra Roma e Firenze, circa l'aspetto e il carattere dei monumenti. - Resti di usi antichi,

Firenze.

Trasportato velocemente da Roma a Firenze non mi permetterò di descrivere una distesa di campagna che ho attraversato senza fermarmi. Tuttavia, la stessa natura del percorso mi fece notare il contrasto che esiste tra lo Stato della Chiesa e il Granducato di Toscana. Mi è sembrato così netto che mi riesce difficile credere che sia stato solo il risultato di un pregiudizio ingiusto.

Quando due Stati sono separati da un braccio di mare, da un fiume o da una catena montuosa, la comunicazione tra gli abitanti diventa difficile e spesso si forma tra loro un'opposizione morale, di carattere e di abitudini.

Ma qui notiamo solo una linea di demarcazione piuttosto ideale. La natura del terreno sembra la stessa; eppure tutto, perfino le fisionomie, sembrano diverse.

Ho trovato i Romani dall'aria taciturna e feroce; Tra la gente comune ho spesso notato queste persone che, sempre avvolte nel loro mantello e guardandoti con sguardo indagatore, sembrerebbero meditare vendetta e delitto, se non si sapesse che per lo più non pensano a nulla e che godono a modo loro del *benedetto far niente*. Questo stato prolungato degenera in noia; e dà ai loro lineamenti contratti un'espressione che a volte è spaventosa nella sua immobilità.

La campagna di Roma, e non è un'illusione, è mal coltivata; i villaggi sono miserabili; e il paese, quasi deserto, offre lande e brughiere che

si attraversano solo con riluttanza. Le città, le cui mura cadono in rovina e che ospitano più monaci e poveri cenciosi che mercanti e cittadini, sembrano essere il rifugio dell'ozio e della pigrizia. Questa è l'immagine che il paese mi ha quasi sempre offerto, fino al confine.

Ma quando si entra in territorio toscano, tutto cambia, anche le fisionomie, che ritraggono contentezza, amenità e benevolenza. Le case rurali, la cui distribuzione è adatta a tutte le esigenze dell'agricoltura, sono pulite e ben costruite; i campi, ovunque coltivati, sono in piena produttività: perché la natura, avara solo di pigrizia, ricompensa sempre l'industria e il lavoro con tesori, fonti di prosperità e di godimento. Non insisterò oltre su un parallelo che sarebbe offensivo e forse ingiusto nei confronti di uno dei due governi; Mi limito a segnalare questa differenza senza ricercarne le cause. Forse ho anche caricato la dose, ma un tratto che caratterizza entrambi i popoli rafforzerà il mio giudizio.

A Roma è raro che una riunione di poche persone non venga presto turbata da una lite, che spesso finisce a coltellate.

A Firenze, in occasione di numerose cerimonie o feste pubbliche, grandi folle si radunano pacificamente. In particolare, nel giorno dell'Assunta, gli abitanti di Firenze e dei dintorni si riuniscono all'alba nella vasta e deliziosa passeggiata delle Cascine, che si trova sulle rive dell'Arno. Lì, tutte le classi si mescolano e si uniscono per piacere; la giornata trascorre in allegria; l'aria risuona di canti e del suono degli strumenti che animano la danza. All'ombra dei pini e dei lecci, ci incontriamo con piccoli gruppi di amici seduti sull'erba, intenti a consumare un pasto rustico condito con
Aleatico.

La festa dura fino a notte fonda e non sfocia mai in risse sanguinose, pur essendovi più di ventimila persone radunate e ammassate nello stesso luogo. Questo tratto, che mi sembra caratteristico, mi fa amare i toscani.

Roma e Firenze presentano, nel loro aspetto, lo stesso contrasto che abbiamo notato tra i due Stati, e queste città, per molti aspetti, sono l'una l'opposta dell'altra.

A Roma, la mescolanza di edifici moderni con le rovine di quelli risalenti all'epoca della Repubblica e dei Cesari, offre un grande spettacolo all'artista e allo storico; tuttavia, questa confusione di tanti stili architettonici toglie a questa città moderna, innestata, per così dire, su un antico Nilo, ogni carattere particolare e nazionale. Al contrario, il capoluogo della Toscana, non avendo monumenti antichi, offre l'aspetto di una città costruita nello stesso periodo e nello stesso stile. È ancora quello del XV e XVI secolo a dominare; e se i fiorentini non si avvicinassero a noi nel costume, si potrebbe credere di vivere ancora nel bel secolo dei Medici.

Gli antichi monumenti di Roma non producono questa illusione. Pochi di essi sono conservati integralmente; e quelli che lo sono

sarebbero appropriati per usi moderni che disincantano, se così posso esprimermi.

Il magnifico portale del Pantheon ci mostrerebbe il tempio consacrato da Agrippa, se i moderni campanili non lo identificassero immediatamente come chiesa. In particolare l'interno non ha conservato quasi nulla della sua antica decorazione; il contrasto è lo stesso degli edifici, rustici all'esterno, che si trasformano, quando si aprono le porte, in un soggiorno arredato con tutte le raffinatezze del lusso.

Gli archi e le colonne trionfali hanno scarso effetto, circondati come sono da miserabili capanne o da edifici di gusto moderno e talvolta stravagante; le altre rovine ci offrono solo fondamenta o tratti di muri ricoperti di sterpaglie. L'immaginazione difficilmente può riportarli al loro stato originale. Per far rivivere antichi ricordi, niente ricorda il presente; e questo genere di sogni, è frutto dell'esaltazione, così comuni tra gli artisti, che vogliono, per non essere turbati, la meditazione e la solitudine. La

vista delle rovine romane raramente mi ha dato tanto piacere; e l'ho sperimentato in tutta la sua pienezza solo passeggiando per le strade deserte di Pompei.

Se a Roma la commistione tra antico e moderno respinge il pensiero, che tuttavia non chiede altro che di essere sedotto, a Firenze non accade lo stesso. È vero che l'epoca che può essere rivissuta non è così lontana o così interessante; ma la mente fa meno sforzo per trasportarsi nel secolo dei Medici, che per elevarsi al secolo di Augusto.

Avvicinandosi a Firenze, si scoprono le stesse mura fiancheggiate da pittoresche torri, che circondavano la città nel XV secolo e che giunsero a frustrare - più volte - gli sforzi dei Pisani e dei Senesi. Tutti questi monumenti che si ergono fieri, queste immense cupole, questi snelli campanili ricoperti di... marmi preziosi, questi palazzi merlati che assomigliano a tanti castelli fortificati, questa torre dell'orologio che porta ancora la cella campanaria, questo ponte

coperto, queste case a sbalzo, e gli affreschi, i bassorilievi chiaroscurali con cui sono decorate; queste cappelle ricche di offerte pie; infine, queste belle strade acciottolate all'antico, questi fiori che pendono in festoni da un palazzo all'altro, o che coronano le mura di cinta e la sommità delle torri, e che sembrano, per la loro abbondanza, aver dato il nome alla città, tutto vi riconduce al tempo in cui Firenze, libera, o volontariamente sottomessa ai primi Medici, trasmise al resto d'Italia la scienza, la cortesia e il gusto della magnificenza.

Entriamo nell'antica piazza pubblica dove vediamo sorgere questo palazzo, ricoperto dagli stemmi delle antiche famiglie; riposiamoci sotto questa loggia, ornata, come la piazza, dalle opere di Donatello, Michelangelo e Giovanni da Bologna. Tuttavia, sarebbe necessario popolare questi luoghi di contemporanei, di quegli uomini illustri che venivano qui, presieduti dai loro magistrati, per assegnare ricompense al merito,

decretare la pace o la guerra e regolare gli affari di Stato.

Ma vedo la folla radunarsi sotto i portici e nel recinto formato dagli edifici della galleria; lì viene allestita una tribuna rialzata, coperta da un padiglione ricco di velluto, seta e ricami: lì saranno sistemati i magistrati in lunghe vesti foderate di ermellino; sono circondati da staffieri, anche loro nei loro vecchi costumi. È vero che è solo una questione di estrazione della lotteria; ma cambiamo il modello di questo dispositivo e gettiamo appena lo sguardo sulla folla radunata, fissiamolo più a lungo sulla piattaforma e sui vecchi edifici che vi circondano e, certamente, crederete di tornare indietro di diversi secoli.

Piazza del Duomo, così come fu progettata da Brunelleschi e Giotto, è anche teatro di una cerimonia molto più antica, che si ripete ogni anno in occasione della festa di San Giovanni, protettore della città. Tutte le corporazioni della capitale e i deputati delle altre città del

Granducato vi vengono a rendere omaggio al sovrano. In questa immensa processione vediamo soldati coperti da cotte di maglia, o curvi sotto l'insolito peso di antiche armature, e che brandiscono le lunghe lance usate nei tornei; davanti a loro vengono portati gli stendardi delle varie città e gli stemmi dei signori del castello; infine, un magnifico carro offre allo sguardo il precursore di Gesù Cristo, vestito solo di una pelle di tigre; e tenendo in mano una croce di canne.

La porta *al Prato* è ancora il luogo dell'incontro dei giocatori di palla che con la stessa foga di prima fanno risuonare questo antico richiamo:

Al prato, al calcio su Giovanni assai Or
che le palle balzan più che mai.

e usano ancora un pallone

Di cuoio grave rotondo
In cui soffio di vento è prigioniero.

Volete tornare indietro nel tempo e assistere ai giochi del Circo? Ogni anno Piazza Santa Maria

Novella vi offrirà lo spettacolo della corsa dei carri. Due obelischi uniti da una corda tesa dall'uno all'altro, che forma la *spina*, segnano la lunghezza della corsa, circondata da anfiteatri; le tende li coprono; dai balconi dei palazzi pendono ricchi tappeti; i quattro carri, i cui conducenti sono vestiti con colori diversi che richiamano le turbolente finzioni dei verdi e dei rossi, partono al segnale dei giudici del campo, al suono dei tamburi e delle trombe: percorrono più volte il giro dell'arena; e, girando all'estremità, sfiorano gli obelischi sperando di non urtarli. Infine, il vincitore emerge da una nuvola di polvere, raggiunge la meta e riceve il premio (palio) (1) in pompa magna, spesso conquistato a rischio della vita. Viene poi fatto sfilare al suono delle fanfare e degli applausi del popolo, sempre desideroso di assistere a tali celebrazioni, e disposto a esaltarne i successi di qualunque natura essi siano.

Vediamo che i costumi fiorentini non hanno seguito il corso dei tempi, il quale,

ordinariamente, conduce e muta le istituzioni, e che qui troviamo ancora le tracce di quelle epoche antiche alle quali tanto amiamo ritornare, come se volessimo moltiplicare la nostra esistenza, legandola, col pensiero, a quella di generazioni che non ci sono più.

(1) Il palio è, di solito, un pezzo di stoffa, seta o velluto cremisi con frange dorate.

LETTERA L.

Carattere speciale dell'architettura dei popoli antichi. - Stile toscano; la sua origine. - Genere gotico, mal nominato. - Primi architetti fiorentini, nei secoli XIII e XIV; monumenti che erigono. - Aneddoti sul Campanile di Giotto.

La città di Firenze (Fig. 34) deve il suo carattere particolare allo stile della sua architettura, che difficilmente assomiglia a quello delle altre città italiane. Questo stile, che può essere giustamente definito toscano, è riscontrabile sia negli edifici rinascimentali sia in quelli costruiti quasi fino ai giorni nostri. Tutti portano il marchio della grandezza e della severità. E questo gusto austero dei fiorentini, di cui citerò alcuni esempi, ha sempre fatto loro rigettare con sdegno le innovazioni nell'architettura; e resistette perfino alla moda borrominiana che, dopo aver disonorato quest'arte a Roma, estese la sua perniciosa influenza sul resto d'Europa.

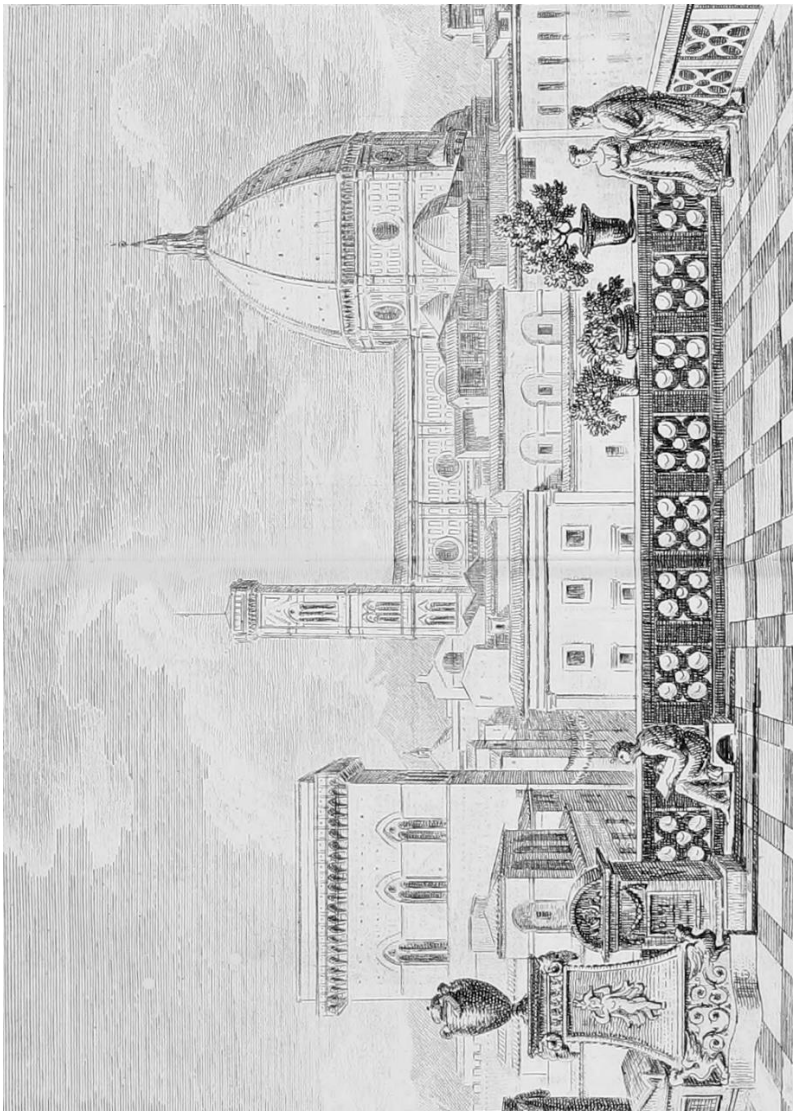


Figura 34

Ci sono pochi paesi che possono, come la Toscana, vantarsi di aver fondato qualcosa. Non esiste un paese che non abbia le sue meraviglie, solo la Toscana ne ha quattro, e sono altrettante torri: una costruita sulla terraferma, un'altra sull'acqua, la terza in aria e la quarta, che pende sempre e non cade mai.

Possiamo ben supporre che quest'ultima sia la Torre di Pisa, che in effetti pende di quasi tre metri. Quella fondata nell'acqua è il Torzocco, che i Pisani costruirono in mare all'ingresso del loro antico porto. La torre del Palazzo Vecchio è sostenuta in aria, perché si eleva a mensola o aggetto rispetto al muro, e vi è trattenuta per mezzo di mensole molto sporgenti. Ma la più notevole, se non la più sorprendente di queste meraviglie, è senza dubbio la torre isolata che funge da campanile del Duomo di Firenze.

La sua grande altezza, la varietà dei marmi che la ricoprono, la moltitudine di statue, bassorilievi e ornamenti che la decorano, colpirono Carlo V con tale sorpresa che esclamò

che i fiorentini avrebbero dovuto chiudere questa torre in una cassa e mostrarla solo una volta all'anno; e, alludendo allo spirito mercantile degli abitanti, sarebbe stata, aggiunse, un'ottima speculazione, perché la gente sarebbe venuta da tutti i paesi del mondo per godere della vista di questa meraviglia.

Ha conservato un genere caratteristico nell'architettura; genere che si distingue, non per una stranezza forzata e straordinaria, ma per una diversa applicazione delle regole invariabili del buon gusto; come, ad esempio, la solidità, l'unità, la simmetria, la ponderazione delle varie parti, l'opposizione dei pieni e dei vuoti: regole rigorose, dalle quali non ci si può liberare senza cadere nella barbarie o nella stravaganza.

È tuttavia lecito innovare nei dettagli, purché non danneggino la semplicità della massa; ed è questo che contraddistingue l'architettura toscana. La grande arte è prendersi delle licenze, anche servendosi degli elementi del gusto, che si possono combinare in mille modi diversi, senza

per questo discostarsi dalle prime regole dell'arte, che sono solo quelle del buon senso, e di cui la prima, la più essenziale, è la solidità tanto apparente quanto reale, e senza la quale l'occhio non è più soddisfatto del ragionamento.

Gli antichi che ci hanno trasmesso questa dottrina raramente se ne sono discostati. Tuttavia, hanno il vantaggio rispetto ai moderni di aver dato ai loro edifici un carattere che è loro proprio, e che non è cambiato finché ciascuno di questi popoli non ha cambiato sé stesso, nella morale e dei gusti, cambiando governo.

Fino al secolo dei Tolomei vediamo l'architettura egizia conservare il suo stile semplice, solido e severo. Solo allora gli artisti greci apportarono cambiamenti felici al sistema costruttivo, che però perse gradualmente il suo carattere originario.

In Grecia l'architettura rimase costantemente elegante e nobile, e varia nei suoi effetti, sebbene sempre imponente.

Trasportata presso i Romani, non osservò più tanta unità: divenne più complicata nelle sue composizioni; e, nell'acquistare magnificenza, perse gran parte della sua dignità.

Non parlerò della confusione di tutti i generi che ebbe luogo nei secoli dell'ignoranza e da cui nacque il genere gotico, le cui bizzarre produzioni avrebbero fatto sì che i veri principi dell'arte venissero dimenticati per troppo tempo.

Bisogna però notare che la Toscana, e in particolare Firenze, non condividevano questo delirio. Inoltre, in questa città troviamo solo un piccolo numero di costruzioni gotiche o teutoniche in senso stretto; e i suoi monumenti più antichi offrono quasi tutti l'arco a tutto sesto e il sistema di solidità e semplicità che può essere fatto risalire ai primi abitanti di questo paese, gli Etruschi.

Si sostiene, con qualche ragione, che le rivoluzioni e le guerre di cui la Toscana fu a lungo teatro, e durante le quali ogni cittadino era armato per difendere la propria opinione e la

propria proprietà, debbano aver influenzato il modo di costruire. Vediamo, infatti, che la maggior parte degli edifici antichi sono merlati e dotati di feritoie. E, a questo proposito, si sono prese precauzioni fino ad oggi, tanto che una fontana di Siena, costruita nel 1193, è sormontata da merli, si dice, per impedire ai nemici di avvicinarsi e di approfittare delle sue acque. Non bisogna non riconoscere, nello stile dell'architettura toscana, una relazione molto marcata con i monumenti dell'antica Etruria, di cui vediamo splendidi resti a Cortona, a Volterra, a Fiesole e in altre città etrusche, monumenti sulla cui massa la falce del tempo si è in qualche modo spezzata, e di cui la cloaca maxima di Roma, costruita, come sappiamo, da artisti etruschi, e il tempio di Marte il Vendicatore sono, in qualche modo, i prototipi.

(1) G. della Valle dà una notizia storica e una descrizione di questo monumento, detto Fontana Branda, nelle sue Lettere Senesi, vol. 1, pag. 229.

Infatti, sebbene Firenze sia, come si dice, solo una città romana, i suoi abitanti sono comunque originari di Fiesole, una delle città più note dell'Etruria; e il gusto dei loro antenati deve essersi perpetuato tra loro.

Dante dice dei suoi compatrioti, dei quali aveva effettivamente motivo di lamentarsi:

Quel ingrato popolo maligno
Che discese da Fiesole ab antico
E tiene ancor del monte e del macigno.

I fiorentini ereditarono dagli Etruschi questo stile austero e lo comunicarono ai loro monumenti, la cui mole era inizialmente essenzialmente solida, semplice e maestosa. Presero in prestito dai Romani, e più tardi dai Goti, il gusto per la decorazione nei dettagli; e da questo incontro formarono lo stile distintivo della loro architettura.

Delle sue origini romane Firenze conserva solo le fondamenta o i frammenti utilizzati nei bastioni di altri edifici, molti dei quali sono attribuiti ai Goti. Tale è la piccola basilica di

Sant'Alessandro, edificata sulla roccia di Fiesole, con colonne antiche; la sua forma, tanto semplice quanto elegante, la farebbe considerare un'opera romana. Ma è più giustamente attribuita ai Goti, e ai Lombardi la prima costruzione del battistero e della loggia di San Giacomo, sull'altra sponda del fiume. Infine, indipendentemente dal fatto che sia stato o meno Carlo Magno a erigere il tempio di San Miniato al Monte e la piccola chiesa dei Santi Apostoli a Firenze, è pacifico che questi edifici hanno più di mille anni.

In ogni caso, non chiameremo barbaro il gusto dei Goti, poiché si confonde con quello dei Romani nella basilica di Sant'Alessandro (1), e degli altri monumenti d cui abbiamo parlato che hanno elazioni molto marcate con quelli di

(1) Gius del Rosso pubblicò, nel 1790, una dissertazione su questo curioso monumento, di cui darò, secondo lui, la pianta e l'alzato, nella Lettera su Fiesole.

Roma, costruiti dagli imperatori.

In nessuno di questi edifici, infatti, riconosciamo il cosiddetto stile gotico, cioè queste lunghe colonne binate, di altezza sproporzionata rispetto al loro diametro, e che sorreggono archi acuti di forma molto rialzata; qui vediamo solo archi a tutto sesto, poggianti su colonne o pilastri di proporzioni ragionevoli. Questi monumenti sono più antichi o più recenti di quanto si pensi? o non sarebbero opera dei Goti? Noi crediamo piuttosto che questa nazione sia stata calunniata e che la cosiddetta architettura gotica non sia opera di questa nazione, così come i vasi trovati in Campania non siano opera degli Etruschi, ai quali sono stati a lungo attribuiti.

L'arco a *sesto acuto* non si trova in nessuno degli antichi monumenti gotici, né in quelli costruiti da Teodorico; e se in Svezia e Danimarca vediamo chiese di questo tipo di costruzione, esse risalgono, secondo documenti

positivi, al XIII secolo (1). La conclusione è quindi facile da trarre.

Sicché noi attribuiamo (2) l'invenzione dell'arco o ogiva, o sesto acuto, ai Tedeschi, che lo introdussero in Italia quando vennero al seguito dei loro imperatori, e particolarmente dei due Federici e di Enrico VII; sia che ne troviamo l'origine tra gli orientali, è certo che questa moda stravagante durò solo fino all'inizio del XV secolo circa. Ritornammo allora al gusto romano, che Firenze non aveva abbandonato. Dal tempo del suo monumento più antico a quello del rinascimento dell'arte, il suo progresso conserva la sua regolarità e vediamo lo stesso gusto regnare senza quasi nessuna deviazione dallo stile gotico dichiarato.

Tra i più antichi architetti italiani distinguiamo *Buono* o *del Buono*, il cui patriziato è

(1) D'Agincourt, Storia dell'Arte, Architettura, tav. 43.
(2) Bettinelli, del Risorgimento d'Italia.

sconosciuto, sebbene i fiorentini lo adottarono come loro connazionale. Fu lui, intorno al 1155, a far erigere la torre di San Marco a Venezia. Nello stesso periodo visse un Guglielmo ritenuto tedesco che, nel 1174, insieme allo scultore *Bonanno*, fondò la famosa torre pendente di Pisa. Poi vengono *Marchionne d'Arezzo* e *Fuccio da Firenze*, ai quali si attribuisce la costruzione della chiesa di Santa Maria Soprarno (l) e quella del Castello dell'Ovo, a Napoli. Infine, la Germania e la Toscana si contendono l'onore di aver dato i natali a Jacopo, o, per

(1) Seguiamo qui l'opinione comune, che si basa su questa iscrizione: FUCCIO Ml FECE. Secondo Botteri, ed. di Vasari, si dovrebbe leggere *feci* invece di *fece*, e aggiunge che fu disegnato da un amante che, sorpreso di notte dagli sgherri alla porta della sua amante, e non volendo comprometterla, preferì farsi passare per ladro; e qui prese in prestito il nome di Fuccio, un famoso brigante di quel tempo. (Dante, Inferno, c. XXIV).

brevità, a Lapo, padre e maestro del celebre Arnolfo, che rese tali servigi all'architettura da poter essere considerato il rinnovatore di quest'arte in Italia.

Lapo aveva già fatto il modello della grande chiesa di Assisi e del palazzo dei Poppi, nel Casentino. Aveva fondato, nel 1218, le pile del ponte alla Carraia; e bisogna notare che allora gli archi dei ponti erano fatti solo di legno. Firenze gli deve numerose chiese e palazzi. Fu anche lui a dare un corso regolare alle acque della città, pavimentando con grandi lastre le strade che in precedenza erano pavimentate solo con mattoni. Ma Arnolfo, più valente architetto del padre, e disegnatore non meno che Cimabue (il che non è molto, ma non era meno onorevole in quel tempo); Arnolfo, diciamo, fu incaricato, per decreto della repubblica, di tutte le opere importanti che si dovevano realizzare a Firenze. Fu lui, nel 1284, a tracciare i limiti della città, ancora oggi esistenti, e a far erigere le sue bellissime mura e le sue torri, tanto ben costruite

quanto eleganti. Nel 1294 fondò la chiesa di Santa Croce, famosa da allora per le tombe che vi furono erette per Galileo, Michelangelo, Machiavelli e altri grandi uomini. Nel 1298 iniziò la costruzione del palazzo dove dovevano riunirsi i capi della repubblica (*Palazzo Vecchio*); e, nonostante l'irregolarità del terreno e la necessità di merlare questo edificio, gli diede un carattere di magnificenza e grandezza che ricorda i monumenti etruschi, che costituiscono la tipologia originaria e distintiva dell'architettura toscana.

Finalmente, nello stesso anno, pose la prima pietra del mirabile tempio di *Santa Maria del Fiore*; e fu in particolare qui che Arnolfo dimostrò la sua superiore genialità. Infatti, ebbe l'audacia, nel cominciare questa chiesa, la più grande che ci fosse a quel tempo, di pensare di coronarla con una cupola il cui diametro doveva essere approssimativamente uguale a quello del Pantheon di Agrippa (1). Ma non ebbe la gloria

di realizzare un'idea così bella, che per lungo tempo causò la disperazione di tutti gli architetti e che avrebbe immortalato solo il Brunelleschi.
Arnolfo di Lapo, morto nel 1300, lasciò diversi allievi o imitatori; tra questi ci sono i monaci di *Santa Maria Novella*, chiamati *Fra Ristoro* e *Fra Sisto*, entrambi fiorentini. Si distinsero per la ricostruzione dei due ponti: della Carraia e di Santa Trinità, travolti da una grande alluvione nel 1264; e cominciarono, nel 1278, la bellissima chiesa di Santa Maria Novella, che fu terminata settanta anni dopo da Fra Giovanni da Campi,

(1) Al tempo del Vasari, nella sala capitolare di Santa Maria Novella, era una pittura di Simone Senese, rappresentante l'alzato esterno di Santa Maria del Fiore, fatto sul modello di Arnolfo, dove la cupola doveva posare subito sulla prima cornice; cosa che l'avrebbe fatta apparire schiacciata. Ma il Brunelleschi, per renderla più snella e per dare più luce alla chiesa, alzò i muri, li perforò con lunette, e così innalzò la volta di 30 o 40 piedi più in alto.

un altro religioso dello stesso ordine. (Fig. 35).

La pianta di questo edificio, simile a quella delle antiche basiliche, è notevolmente semplice. È disposto in modo tale che, fin dall'ingresso, se ne possa godere lo sviluppo; e che una volta giunti al centro della grande navata, se ne possano vedere tutte le parti. Le sue belle proporzioni avevano talmente colpito Michelangelo che egli chiamò questa chiesa sua moglie, e non la sua Venere, come gli fu fatto dire (1).

Lo stesso artista ammirò anche l'ordine e le proporzioni della loggia dei Tedeschi, oggi dei Lanzi, che si vede accanto al Palazzo Vecchio,

(1) Scoto, nel suo Itinerario d'Italia. - Padre Ignazio Danti, celebre matematico, ispirò al Granduca Cosimo I l'idea di porre simboli astronomici sulla facciata di questa chiesa, rivolta a settentrione. Sono costituiti da un quadrante di marmo molto complicato e da una sfera armillare, che indica l'ora del mezzogiorno e il momento dell'equinozio.

Figura 35

in testa alla grande galleria; e avrebbe voluto che la stessa decorazione continuasse tutt'intorno alla piazza. Questo grandioso progetto, che rimase inattuato perché Cosimo si spaventò per la spesa, avrebbe fatto di questo luogo, dove si riuniva il popolo al tempo della repubblica, un magnifico Foro, degno, nel suo insieme, dei secoli più belli della Grecia e di Roma:

Notiamo in questa loggia, eseguita verso la metà del XIV secolo dall'Orcagna, bravo pittore quanto scultore e architetto, un certo gusto lombardo, al quale Firenze non poté scappare del tutto. I pilastri che sostengono la caduta degli archi e delle volte sono formati da un fascio di piccole colonne di immensa lunghezza. Ma se l'abile artista dovette sacrificare qualcosa al gusto del suo secolo, seppe nascondere questo difetto circondando la sommità dei suoi pilastri con un capitello con foglie d'acanto, la cui proporzione è relativa alla dimensione totale della trave. Inoltre, gli archi, come le volte, sono semicircolari; e gli altri componenti dell'arco di

lettura, sebbene carichi di ornamenti, sono in contrasto con parti lisce che riposano la vista; il che conferisce alla massa totale un effetto grandioso.

Le stesse riflessioni si possono applicare al meraviglioso campanile eretto da Giotto, accanto alla chiesa di Santa Maria del Fiore. Mi va di raccontare qualche aneddoto, che potrà aiutare a comprendere meglio l'arida nomenclatura degli architetti di Firenze. I marmi del rivestimento sono così ben uniti che, nonostante le scosse provocate dalle enormi campane che questo campanile contiene, sembra essere fatto di un pezzo solo, e non si è formata la minima crepa.

Vasari definisce questo edificio una meraviglia dell'architettura, pur ammettendo che abbia un gusto un po' tedesco (1). È stata cantata da molti poeti. Diversi scrittori ne parlano; e Angelo Poliziano, nell'epitaffio di Giotto, dice:

Miraris turrim egregiarn sacro acre
sonantem.

Si dice che ogni braccio quadrato di superficie costasse mille fiorini; che porta la spesa a undici milioni di questa valuta. Ciò non sorprenderà se consideriamo l'enorme quantità di marmi, statue e bassorilievi che la decorano, eseguiti dai migliori artisti del tempo, come Giotto, Luca della Robbia, Andrea Pisano, Nicolò Aretino e Donatello. Quest'ultimo, però, ricevette venti fiorini d'oro per una di queste figure; e per quei tempi era davvero tanto.

Quando questo edificio fu costruito, un viaggiatore di Verona, sentendo quanto costava, fu tanto imprudente da esclamare che la repubblica di Firenze non sarebbe stata abbastanza ricca da coprire questa spesa prodigiosa, che avrebbe rovinato due grandi monarchi. La gente indignata lo portò in prigio-

(1) Poiché gli autori di questo tempo non dicono mai gotico ma tedesco, quando parlano delle costruzioni di questo genere.

ne. Fu trattenuto lì per due mesi come punizione per la sua indiscrezione; poi fu condotto davanti al gonfaloniere, il quale diede ordine che l'infedele fosse condotto al Tesoro, dove sarebbe stato convinto che la repubblica era abbastanza ricca non solo da costruire una torre di marmo, ma perfino da poterne ricoprire il perimetro delle mura cittadine.

Nel secolo successivo, questo campanile servì da rifugio a Bernardino Bandini, uno dei principali complici della congiura dei Pazzi. Fu inseguito lì; e, mentre salivano le scale per fermarlo, lui scappò da una delle finestre, usando la corda del campanello. Lasciata la città e riuscendo ad imbarcarsi per Costantinopoli, dove arrivò, si credeva al sicuro in questa città; ma i fiorentini lo reclamarono e fu consegnato loro; e, con la stessa corda che gli aveva facilitato la fuga, fu impiccato al balcone del Palazzo Vecchio, che era già servito da teatro per l'esecuzione degli altri cospiratori.

Le campane erano un tempo un lusso delle chiese. Si dava molta importanza alle loro dimensioni, alla qualità del suono e alla diversità delle melodie suonate. Gli italiani, più curiosi di altri popoli verso questo genere, avevano carillon nei quali erano rispettate tutte le regole dell'armonia. Le campane del campanile di Giotto, sette come le note musicali, rispettano sempre gli accordi di terza e di quinta; e, nonostante le montagne che circondano la città da vicino, poiché questa torre quasi le rivaleggia in altezza, questo rintocco può essere udito a più di venti miglia di distanza.

Si è conservato il ricordo dell'incidente occorso alla più grande di queste campane, chiamata *Maria piena di grazia*, che pesava 11.875 libbre e portava la data del 1475. Le seguenti annotazioni si trovano nel Diario della *bibliothèque*:

"25 settembre 1704. Questa mattina, Girolamo Lippi, campanaro del Duomo, ha riconosciuto, suonando l'Ave Maria dell'alba,

che he la campana grande era incrinata e inclinata di lato; infatti da allora non ha più suonato."

"Il 24 ottobre 1705, dopo la benedizione della fornace, venne fusa in ghisa la nuova campana sul modello di Cosimo Cenni, abile fonditore."

"Il 12 dicembre dello stesso anno, questa campana, che pesava 15.860 libbre, fu posizionata per mezzo di un meccanismo; e, per farla entrare nel campanile, fu necessario rimuovere una delle colonne che dividevano le finestre. Il senatore J. B. Nelli fu incaricato di questo importante lavoro. Questa campana differiva dalla prima per la forma: l'altalena pesava 732 libbre; essa usciva mezzo braccio fuori dalla campana, e, poiché si era supposto che l'incidente accaduto a quella vecchia non avesse altra causa che il continuo colpo del batacchio sullo stesso lato, fu inventato un nuovo mezzo per sospendere questo batacchio, in modo che girasse a volontà del suonatore, e

che potesse successivamente percorrere tutti i punti della circonferenza (1)."

Felice il Paese in cui la storia è scritta in modo tale che tutti coloro che si distinguono possono illudersi di passare alla posterità! Se uno si fosse accontentato di scrivere: senatore, fonditore e campanaro, la sua famiglia non avrebbe potuto, cento anni dopo, vantarsi di vedere il nome del proprio antenato registrato nei registri storici... D'altronde, un buon campanaro vale più di un Erostrato!

(1) Il disegno di questa campana è stato tratto dai Disc. di Archit. di Gio B. Nelli.

,

LETTERA LI.

Architettura toscana nel XV secolo. Brunelleschi costruì la cupola di Santa Maria del Fiore, la Cappella dei Pazzi, le chiese degli Angeli, di San Lorenzo, dello Spirito Santo e Palazzo Pitti. - Benedetto da Maiano e Cronaca, Palazzo Strozzi. - Origine e utilizzo della luce. - Innovazione di Baccio d'Agnolo, nei palazzi Nicolini e Bartolini, biasimata. - Leon Battista Alberti perfeziona l'arte, nel Palazzo Ruccellai, nella facciata di Santa Maria Novella, nell'Annunciazione, ecc.

Siamo ormai giunti al periodo più memorabile della storia delle arti in Toscana. Ne abbiamo visto l'alba splendere nel XIV secolo; le vedremo al culmine nel quindicesimo secolo e al loro declino alla fine del secolo successivo. Sebbene abbiano ormai perso qualche fugace barlume, sono sempre rimaste lontane dai secoli gloriosi dei primi Medici (1).

Firenze vide le arti crescere e contemporaneamente elevarsi alla perfezione nello spazio di un secolo. La pittura passa dall'infanzia alla maturità nell'intervallo di tempo trascorso da Masaccio a Leonardo da Vinci (2). Da Donatello a Ghiberti, la scultura ottenne lo stesso vantaggio. Infine, l'architettura fece enormi progressi da Brunelleschi a Leon Battista Alberti. Solo quest'ultima parte dovrebbe interessarci al momento.

La costruzione della cupola di Santa Maria in Fiore è senza dubbio l'opera più sorprendente del XV secolo. Rende onore allo spirito umano in generale; e dimostra che la Toscana, per civiltà, sapienza, ricchezza e potenza, superava in quel

(1) Darò qui però solo un'idea del progresso dell'architettura toscana nel secolo XV, riservandomi di indicare le cause della sua decadenza in altra Lettera.

(2) Vedi la Lettera sul Campo Santo, di Pisa.

tempo tutti gli altri paesi. Non è chiaro cosa dovremmo ammirare di più, chi ha concepito l'idea di un simile monumento o chi lo ha realizzato.

Abbiamo già detto che fu Arnolfo di Lapo ad iniziarla; ma ci volle un Brunelleschi per completarla. Giotto ebbe la capacità di realizzare solo il campanile. Taddeo Gaddi, l'Orcagna e Lorenzo Lippi, che gli succedettero, pur essendo architetti molto abili, non osarono iniziare la cupola; e nel 1417 non si poteva pensare a questa audace impresa senza rabbrividire.

Brunelleschi, che aveva tutti i pensieri occupati nell'esecuzione della cupola di Firenze e che rivolse tutta la sua ambizione a questa grande opera, si trovava allora a Roma, dove studiava assiduamente e in silenzio le costruzioni architettoniche, e in particolare la cupola del Pantheon e le grandi volte delle Terme.

Nel frattempo si costituì un'assemblea dei più noti architetti italiani, tedeschi, inglesi, francesi

e spagnoli. Fu chiamato anche Brunelleschi, la cui fama cominciava a diffondersi. Tutti questi artisti parlarono uno dopo l'altro e presentarono le idee più stravaganti sull'argomento del loro incontro.

Uno voleva rendere la volta più leggera formandola con pietra pomice (1); un altro costruì temporaneamente dei muri all'interno per sostenere il carico fino al suo completamento; perché sembrava impossibile usare una cornice; un terzo eresse in modo permanente un pilastro centrale che avrebbe sostenuto una volta anulare o a padiglione. Infine, una delle dei proposte più singolari, fu di creare una forma con terra battuta, con la quale sarebbe stata riempita la chiesa, e nella quale sarebbero state mescolate

(1) Nel Vasari c'è la parola spugne, e non pomice. La idea di usare le spugne sembra troppo straordinaria, ma usare la pietra pomice non sarebbe sufficiente; è addirittura molto ragionevole, e diverse volte antiche e moderne sono costruite con pietra pomice, o scorie vulcaniche leggere.

delle monete, in modo che poi la gente, attirata dall'amore del guadagno, potesse essere indotta a rimuoverla volontariamente e quindi a liberare l'edificio da essa.

Il Brunelleschi si contentò di dire che questa volta si poteva fare senza riempirla di terra, senza sostenerla con muri, senza farla anulare, e perfino senza usare una struttura. Questa opinione, così semplice e sostenuta da un tono modesto, attirò il sarcasmo dell'assemblea, che vide in lui solo un giovane presuntuoso senza talento o genio. Non si lasciò sconcertare da questa ridicola accoglienza; insistette nel dire che il progetto non si sarebbe eseguito se non seguendo il suo piano: e aggiunse che si impegnava a costruire due volte, una sopra l'altra, con una scala nascosta, e a forarle con lunette, ecc. (1)

(1) Vedi il Cecchini di Gio. B. Nelli, e i due discorsi di *Aless*. di seguito.

Lo sviluppo delle sue idee non fece conoscere la loro grandezza ai suoi ignoranti antagonisti, i quali, stanchi di sentire altro, lo trattarono come un pazzo e lo cacciarono con la forza dall'assemblea dalla quale non voleva uscire.

Tuttavia, poiché Brunelleschi sosteneva fermamente la sua opinione e faceva sentire con ragioni pressanti e molto sagge il ridicolo degli altri progetti, fu convocata un'altra assemblea, alla quale fu richiamato e nella quale propose la famosa questione dell'uovo, attribuita, con minore rilevanza, a Cristoforo Colombo. Quando gli fu rimproverato di non aver fornito i suoi disegni e il suo modello, mostrò un uovo: questa, disse, è la forma della cupola; ora si tratta solo di eseguirla; e potrà farlo solo colui che riuscirà a far sì che questo uovo resti dritto, sulla punta, senza alcun supporto esterno.

Immaginiamo tutti questi personaggi seri che cercano uno dopo l'altro di scoprire il mistero di questa barzelletta enigmatica e che sono costretti a rinunciarvi. Allora l'astuto fiorentino prende

l'uovo, ne colpisce leggermente la punta su un tavolo di marmo, lo mette in posizione verticale e risolve così il problema. Avremmo fatto lo stesso, esclamano i suoi rivali!; si, ma bisognava accorgersene prima, rispose Brunelleschi, prendendoli a sua volta in giro; sarebbe lo stesso, aggiunge, se vi mostrassi il mio modello, perché sareste abili quanto me.

Da quel momento si decise che l'ingegnoso architetto incaricato dell'esecuzione della cupola sarebbe stato lui, e si condivise persino la fiducia che aveva nelle proprie capacità. Tuttavia, non era ancora possibile concepire come la cupola potesse essere costruita senza un arco di legno (armatura); e non poté che convincere gli infedeli costruendo le volte delle due cappelle in questo modo. Allora credette che si sarebbero abbandonati completamente a lui. Ma, per un residuo di diffidenza, nominarono come suo aiutante Lorenzo Ghiberti, scultore molto abile, ma ignorante nella costruzione.

Brunelleschi avrebbe rinunciato a tutto se non lo avesse trattenuto l'amore per la gloria. D'altronde, concepiva la speranza di liberarsi del suo importuno collega, mettendolo nella condizione di rivelare tutta la sua ignoranza. Ci riuscì ipotizzando una malattia durante la quale Ghiberti, costretto a interrompere un lavoro di cui non aveva la chiave, ammise di non poter fare nulla senza Brunelleschi, così quest'ultimo espresse il desiderio di fare a meno di Ghiberti, il quale non faceva altro che ostacolare le operazioni. Brunelleschi, infatti, rimasto solo con il peso di una così grande impresa, vi lavorò con ancora maggiore ardore e successo; e infine chiuse la cupola senza bisogno di alcuna struttura se non quella che fungeva da ponte per gli operai.

Si trattava di erigere la lanterna che avrebbe dovuto coronare l'edificio. Fu allora che si risvegliò l'ambizione degli architetti e si cominciò a chiedersi chi avrebbe proposto un nuovo modello. L'opera di Brunelleschi superò

tutte le altre per eleganza e, come era prevedibile, per la perfetta armonia con il resto del monumento.

Ma non abbiamo visto la possibilità di posizionare una scala per raggiungere la cima di questa lanterna. L'autore ride dell'inquietudine generale; e, spostando un pezzo del suo modello, rivelò questa scala nascosta nello spessore di uno dei pilastri che era cavo.

Siamo rimasti anche sorpresi, perché nessun artista ha dovuto lottare più a lungo contro l'ignoranza e l'invidia dei suoi contemporanei; siamo rimasti stupiti spaventati dall'enorme quantità di marmo impiegata per la costruzione di questa lanterna che, in effetti, somiglia molto a un piccolo tempio (1); ed era incredibile che la cupola potesse sostenere un peso simile. Brunelleschi ebbe grandi difficoltà a far comprendere che quel peso, per quanto notevole,

(1) È alto 63 piedi e ha un diametro esterno di 27.

era necessario per mantenere e legare tutte le parti dell'edificio ed evitare che si separassero.

Alla fine, quest'uomo di genio era sulla buona strada per portare a termine la sua immortale impresa, quando morì nel 1444, raccomandando, nel suo testamento, di seguire il suo modello con il massimo scrupolo, se non si voleva vedere crollare l'intero edificio.

Ho appena considerato Brunelleschi come costruttore; Il suo talento di architetto sarà riconosciuto nella cappella *dei Pazzi* a Santa Croce. Questo piccolo monumento, che nella sua dimensione massima occupa solo cinque tese, è interamente di gusto antico. È coperta da una volta, e preceduta da un portico traforato, di ordine corinzio, di effetto molto riuscito, dove si nota il primo uso moderno dell'architrave, o fascia orizzontale che passa da una colonna all'altra. Fino ad allora le colonne avevano sostenuto solo archi. Inoltre, la ricchezza dell'interno di questa cappella corrisponde all'eleganza del suo aspetto. È decorata con

opere in terra invetriata vivaci della pittura, che si fondono piacevolmente con gli ornamenti scolpiti da Donatello.

La Chiesa *degli Angeli* dimostra la fecondità della fantasia del Brunelleschi e assomiglia molto anche a un tempio antico, o meglio a una sala termale. Non essendo terminata, Cosimo I la diede all'Accademia del disegno, per farne la sala delle sue riunioni; ma il progetto non ebbe luogo, questa stanza fu trasformata in un orto.

Le chiese di San Lorenzo e dello Spirito Santo, nelle quali Brunelleschi superò tutti i suoi predecessori, sono forse ancora oggi gli edifici più belli del loro genere. La pianta di quest'ultima in particolare è di una regolarità e semplicità rare: (1) essa propone la figura di una croce latina attorno alla quale regnano, senza interruzione, tre navate, separate, come nella chiesa di San Lorenzo, da due file di colonne; con questa differenza però, che invece di pilastri, si tratta di semicolonne addossate alle pareti delle navate laterali, e che corrispondono alle

colonne della navata maggiore. Le cappelle, anziché essere quadrate, hanno la forma di una grande nicchia semicircolare, ricavata nello spessore del muro.

Vasari ritiene che Brunelleschi abbia preso l'idea di queste chiese da quella dei Santi Apostoli, costruita a Firenze, si dice, sotto Carlo Magno; anche le basiliche di Roma potrebbero essergli servite da modello. Dobbiamo dire che le ha superate. Gli ornamenti e i profili dei vari componenti dell'architettura sono già di un gusto di cui egli diede il primo esempio, e che fu solo successivamente perfezionato.

Lo stesso uomo ha dimostrato la sua superiorità in tutti i generi; e la facciata principale di Palazzo Pitti sarà sempre considerata una composizione ammirevole, per

(1) La pianta e i dettagli si possono vedere nella Storia dell'Arte di M. D'Aginconrt, da cui prendiamo in prestito la descrizione di questo edificio; parte dell'Architettura, tavola XLIX.

grandiosità del suo stile. Infine, il grande nome di Brunelleschi riempie, per così dire, tutto il suo secolo, al quale egli diede l'impulso più rapido; e possiamo considerare gli Alberti, il Bramante e il San Gallo come suoi discepoli.

Palazzo Pitti, considerato come un tipo, servì da modello, almeno per il carattere, per altri edifici dello stesso genere, costruiti nello stesso secolo. Quello degli Strozzi è il più notevole; fu fondato da Benedetto da Maiano. Tutto il piano terra è in stile rustico, dal gusto più severo. Le sporgenze, in questa parte, sono disuguali e seguono la maggiore o minore lunghezza delle pietre. Ma, a partire dal primo piano, l'architetto, senza tener conto delle dimensioni, segnò le partizioni in modo uniforme; il che conferisce all'insieme maggiore regolarità.

Benedetto fu chiamato a Roma per grandi lavori, avendo lasciato questo monumento imperfetto; Filippo Strozzi fece propri i progetti del *Cronaca*, che completò la parte superiore del palazzo con una cornice, forse la più bella che si

conosca, sia per il suo perfetto rapporto con le proporzioni dell'edificio, sia per la ricchezza e il buon gusto dei suoi ornamenti. Il Cronaca fornì anche il progetto del cortile, decorato con due ordini di portici sorretti da colonne di ordine dorico e corinzio.

In quel periodo tutte le arti furono perfezionate e non dobbiamo disdegnare la minima prova di ciò. La base di Palazzo Strozzi è circondata da enormi anelli di bronzo; e agli angoli erano poste delle lampade, una specie di lanterne di ferro traforate, che fungevano da tedofori durante le feste pubbliche. Queste luci erano uno degli attributi della nobiltà. Venivano assegnate a famiglie che si erano distinte nelle armi, nella letteratura o nella magistratura; e per ottenere questa distinzione era necessario un decreto della repubblica. Pier Soderini ne fu ricompensato quando fu nominato gonfaloniere a vita. Per onorare Amerigo Vespucci, furono posizionate delle luci agli angoli della sua casa, che rimase illuminata per tre giorni e tre notti

consecutive. I nobili di rango inferiore potevano illuminare la sommità dei loro palazzi solo durante le feste pubbliche.

Le lanterne di Palazzo Strozzi, che rappresentano un tempietto ottagonale, furono eseguite con altrettanta delicatezza quanto gusto da Nicolò Grosso, al quale Lorenzo de' Medici diede il soprannome di Caparra, perché non volle lavorare prima di aver ricevuto un acconto. Vasari riporta alcuni curiosi aneddoti su questo fabbro, artista di valore e di notevole probità.

La facciata esterna di Palazzo Riccardi, antica residenza dei primi Medici che la fecero costruire da Michelozzo intorno al 1430, è esattamente nello stesso stile di Palazzo Strozzi; ma in seguito venne decorata internamente con molto più sfarzo.

Lo stesso gusto severo per l'architettura si ritrova nel Palazzo Nicolini, costruito da Baccio d'Agnolo. Lì possiamo notare il primo esempio di queste logge aeree sorrette da colonne di marmo, e dove si respira aria pura e si gode la

vista della campagna che l'Arno rinfresca e feconda. Da allora in poi furono costruiti pochi palazzi o anche case private il cui tetto sporgente decorato con mensole non fosse sorretto anche da pilastri o colonne. Il Palazzo Guadagni offre uno degli esempi più gradevoli di questo coronamento di edifici.

Baccio d'Agnolo compì un'altra rivoluzione nell'architettura, abbandonando lo stile severo dei suoi predecessori; e fu aspramente biasimato dai suoi contemporanei, nemici di ogni innovazione. Questo architetto fu incaricato, verso il 1520, di varie costruzioni, da Gio Barlolini Salimbeni, un grande amante delle arti, che aveva eretto nello stesso tempo un palazzo a Firenze, una casa di piacere a Rovezzano, e un grazioso casino a Gualfonda, che decorò con statue, busti e bassorilievi antichi e moderni. Questo ricco Mecenate fu il mecenate del *Tribolo*, di un abile scultore in legno di nome *Vaghero*, e del Sansovino, che realizzò per lui il suo famoso Bacco. Questa stessa statua, passata

poi nella galleria del Granduca, fu maltrattata durante l'incendio che, nel 1764, minacciò di consumare questo ammirabile Museo.

Palazzo Bartolini è caratterizzato da proporzioni eleganti e da un gusto eccellente per i dettagli. È particolarmente degno di nota l'uso di frontoni sostenuti da colonne o pilastri, adatti alla decorazione di porte e finestre. I Fiorentini, come ho già detto, volendo biasimare questa innovazione, applicarono sonetti satirici alle pareti e ghirlande di fogliame che pendono alle porte delle chiese, per far intendere che la decorazione di questa facciata era più adatta a un tempio che a una casa privata. Si racconta che Baccio, molto sensibile a queste critiche, fosse sul punto di perdere la testa. Tuttavia, con l'autorità degli anziani, sperava che finalmente gli sarebbe stata fatta giustizia, e scrisse a grandi lettere sotto il frontone del cancello del palazzo:

CARPERE PROMTIVS, QVAM IMITARIS. (1)

Più giustamente si sarebbe potuto biasimare la cornice con cui Baccio coronò questo edificio. Voleva imitare quella di Palazzo Strozzi, ma commise un errore nelle proporzioni; e il grande sviluppo delle modanature di questa cornice, viste troppo da vicino, fece dire al Vasari che somigliavano a un grande cappello sopra un piccolo cappello.

Leon Battista Alberti, architetto, pittore, scultore, e anche scrittore molto distinto (2), perché, in questo secolo felice, la natura, meno avara di doni, sembrava prodigarli tutti insieme allo stesso individuo; Alberti, che possedeva anche la teoria e la pratica dell'architettura, può

(1) Sopra le finestre c'era scritto anche: *Per non dormire*; motto dello stemma di questa famiglia, composto da tre teste di papavero.

(2) Autore di diverse opere pregiate, e tra le altre di un celebre Trattato di Architettura, intitolato: *De re Aedificatoria*, e dieci libri.

essere considerato la fiaccola di quest'arte. Firenze e il resto d'Italia gli devono una serie di monumenti che potrebbero essere confusi con quelli di Bramante e Palladio, tanto egli si era elevato al di sopra del suo secolo attraverso lo studio dei monumenti antichi.

Egli fece felice uso di questo gusto rinnovato nel Palazzo Rucellai, dove, senza abbandonare lo stile severo allora in uso e conservando i bugnati e le finestre ad arco, lo separò con pilastri che troncarono l'uniformità dello stile rustico, senza nulla togliere al suo grande carattere.

La facciata di Santa Maria Novella offre lo stesso gusto misto; ma, nella chiesa dell'Annunciazione, vi rinunciò completamente per utilizzare solo gli elementi antichi in tutta la loro purezza. Lo stesso fece nelle chiese di San Francesco a Rimini e in quelle di Sant'Andrea e San Sebastiano a Mantova.

È qui che il vecchio stile toscano comincia ad ammorbidirsi, senza tuttavia fondersi con quello

del resto d'Italia. Non si parlava più a Firenze di sedizioni e di guerre interne: così si videro sparire quelle alte torri erette sulle città (1), e quei palazzi sormontati da merlati che trasformavano le abitazioni in altrettante fortezze. I cittadini gareggiavano solo in gusto e magnificenza.

Vale la pena notare il sorprendente contrasto tra l'esterno e l'interno di questi edifici. Esteriormente erano di gusto semplice, severo, perfino rustico, per conformarsi al gusto del popolo e non per sfidarlo con l'apparenza di una magnificenza contraria alla morale repubblicana e al sistema di uguaglianza che doveva regnare, almeno in apparenza, tra i cittadini. Ma quando si entrava in questi veri palazzi, si scopriva che

(1) Alcune presero il nome di *Turrite*, come Cremona, Verona, Mantova, ecc. Lucca aveva trecento torri; e Pisa, tante quante erano le case, perché si dice che fossero fino a diecimila. V. Bettinelli.

la ricchezza si combinava con l'eleganza, e le comodità del lusso con tutti i comfort della morbidezza. Le volte erano sostenute da colonne di marmo e impreziosite da dorature intervallate da ornamenti affrescati. Le pareti erano ricoperte da ricchi tendaggi di velluto e seta, con frange dorate; e dappertutto non si vedevano che mobili di legno pregiato, intagliati a rilievo o carichi di disegni (intarsi), statue e bassorilievi antichi e moderni, e dipinti di grandi maestri.

Tuttavia, la gente era così attaccata all'apparente severità che caratterizzava questo edificio che, quando si volle, ad imitazione dei palazzi di Roma, introdurre a Firenze il gusto per queste facciate ricoperte da uno strato di cemento semplice o dipinte a graffito o a fresco, questa novità fu mal accolta; e la gente reclamava a gran voce i vecchi bugnati rustici.

È vero che queste pitture non offrivano che una decorazione falsa e di breve durata; presto distrutti, rimarrebbero solo muri spogli, senza profili e senza ornamenti. Inoltre, queste opere,

per quanto perfette possano essere, non producono mai tanta illusione quanto il più piccolo ornamento in rilievo; e bisogna rammaricarsi che Giovanni da Udine, Baldassarre da Siena e Polidoro da Caravaggio abbiano sprecato il loro tempo in opere simili, che sono già quasi tutte distrutte.

Ho sostenuto che fino al Rinascimento, e anche per molto tempo dopo, a Firenze regnava quasi ininterrottamente lo stesso gusto per l'architettura. Possiamo convincercene esaminando alcuni monumenti costruiti in epoche molto diverse, che presentano tra loro numerose somiglianze.

Confrontiamo la decorazione esterna del Battistero e quella di Saint-Miniato (Fig. 36), eseguite nel nono secolo, dove troviamo l'arco a tutto sesto, i pilastri decorati con capitelli corinzi e compositi, e gli scomparti regolari di marmo di diversi colori; confrontiamo, dico, queste elevazioni con quelle del duomo, del campanile e perfino con la facciata di Santa Maria Novella;

Figura 36

troveremo una sorprendente somiglianza tra loro. Si tratta di un circolo entro il quale gli artisti toscani hanno costantemente ruotato e di cui abbiamo potuto trovare traccia anche in tempi ben più moderni.

D'altra parte, quando osserviamo il gusto puro, semplice e severo della chiesa di San Lorenzo, e lo confrontiamo con quello che presiedette alla costruzione della chiesa dei Santi Apostoli, siamo colpiti dall'analogia tra le piante e gli alzati di questi edifici, al punto da credere che siano frutto dello stesso pensiero: tuttavia tra l'uno e l'altro esiste un intervallo di cinque secoli.

Non sorprende, ci verrà detto, che gli artisti del XIV e XV secolo abbiano copiato quelli del IX. Ma possiamo negare loro il merito di essersi scrollati di dosso il giogo del cattivo gusto che allora gravava sul resto d'Europa e di essersi elevati, con uno sforzo di genio, alla bellezza per una via che non era più percorsa? Si potrebbe muovere un rimprovero più fondato agli

architetti del seicento che, circondati dai monumenti antichi e da quelli dovuti al Bramante, al Palladio e al Vignola, degradarono il gusto col pretesto di ringiovanirlo.

Del resto, bisogna rendere giustizia ai toscani; se, tra di essi, l'arco a sesto acuto si ritrova in alcuni monumenti intermedi, tuttavia il genere teutonico non vi è stato portato come altrove fino all'eccesso; e queste produzioni non hanno cessato di offrire un carattere di semplicità e solidità che distingue così eminentemente lo stile dell'architettura toscana.

Tuttavia, a partire dal XVI secolo, gli architetti divennero in un certo senso cosmopoliti e diffusero in Italia e nel mondo il gusto per la buona architettura. Si può addirittura dire che, senza tener conto del clima e delle usanze degli abitanti, propagarono colonnati, tetti piani e decorazioni inizialmente attribuite solo ai monumenti italiani.

Questo gusto è penetrato oggi nei locali europei sparsi in tutte le parti del mondo; e da

Madras alla Russia, le cupole e le gallerie orientali furono sostituite da frontespizi e colonnati di ordine dorico e corinzio.

Desideriamo più di ogni altra cosa la propagazione dell'illuminismo, del buon gusto e dei veri principi nell'architettura; tuttavia, ci si può permettere di rammaricarsi che ogni regione non abbia conservato la sua fisionomia particolare, e che queste opere degli uomini, che dovrebbero essere, per così dire, le medaglie di ogni epoca storica, a forza di mescolarsi si siano confuse e, senza perdere il loro valore numerico, abbiano finito per offrire solo una superficie più brillante, è vero, ma senza alcun carattere determinato.

LETTERA LII.

Carnevale di Firenze. - Passeggiata della Befana; Origine di questo uso. - Bauto, un tipo di domino. - Travestimenti singolari. - Riunione in Piazza Santa Croce. - Mascherate. - Le Stanze.

I piaceri del carnevale interruppero la mia ricerca sui monumenti di Firenze; ma mi fornirono alcuni tratti della morale e la descrizione dei costumi che fanno apprezzare i fiorentini meglio di quanto si potesse fare in altri tempi. Sembra davvero, anche se questo sembra un paradosso, che il carattere degli uomini sia giudicato meno nella società, dove, per lo più, nascondono i loro veri sentimenti sotto un'apparenza pretenziosa, che sotto la maschera della follia con cui si coprono il volto solo per compensare il solito imbarazzo delle convenzioni sociali, ben certi che saranno

riconosciuti tanto meno quanto più si comportano con abbandono e franchezza.

In alcune città d'Italia, il periodo del carnevale è un periodo di licenziosità e soprattutto di sanguinose liti; lei è caratterizzata qui da gioia rumorosa e piaceri vivaci, ma temperati dalla cortesia e dalla gentilezza naturali degli abitanti. In queste feste pubbliche, la popolazione di un raggio di venti leghe si ritrova confusa e in qualche modo turbata, senza che ne derivi alcun disturbo o evento sfortunato.

Spesso il Carnevale dura un'intera stagione, cioè i tre mesi invernali, poiché inizia con l'Epifania e non termina fino alla Settimana Santa.

È l'unico periodo dell'anno in cui i teatri sono aperti a Roma. Ma a Firenze ce ne sono due permanenti: quello della Pergola e quello del Cocomero. Durante il periodo del carnevale vengono aperte diverse altre sale, dove vengono rappresentate rappresentazioni teatrali di vario genere e perfino sfilate. Inoltre, le piazze e gli

incroci sono pieni di girovaghi e burloni di ogni genere; e l'inverno trascorre in questi vari divertimenti che sono alla portata di tutte le classi.

Non farò una lunga enumerazione di tutti i piccoli fatti che compongono il carattere storico di questo carnevale, che peraltro somiglia, per molti aspetti, a quello di altre città. Racconterò solo ciò che mi sembra particolare di Firenze; e il racconto di un singolo giorno sarà la base del mio quadro.

Il carnevale si apre con la passeggiata della Befana, tra fiaccole, rumore di cornette e tamburi e la grande gioia della gente. Si tratta di un manichino colossale che raffigura una donna, o meglio una strega, vestita con lunghi abiti. Si restringe o si ingrandisce a seconda della volontà della persona che lo indossa, senza che nessuno se ne accorga. Cammina e si gira in tutte le direzioni per le strade, per spaventare i bambini che va a cercare fino al secondo piano delle case. Questo enorme manichino, chiamato La Befana,

è, durante tutto l'anno, lo spaventapasseri dei bambini, che vengono minacciati dalle sue visite quando sono indisciplinati. Dopo aver attraversato la città, viene fermato su un ponte e da lì gettato nel fiume tra le grida e le imprecazioni della folla.

Le balie chiamano anche Befana o Befania, le fate buone o cattive che, secondo loro, entrano nelle case attraverso la canna fumaria durante la notte della stessa festa; inoltre, i bambini appendevano le loro calze nel corridoio, in modo che la fata potesse riempirle di dolciumi o di caramelle "dolcetto o scherzetto", a seconda di quanto si fossero comportati bene o male.

Befana è anche chiamata una donna molto brutta; *bcfanaccia*, un terribile fantasma.

Berni, nelle sue Opere Burlesche, raffigurando una donna malvagia, dice:

Il dì di befania
vo porla per befana alla finestra
Perché qualcun le dia d'una balestra.

riferendosi a quelle bambole di pezza che vengono appese alle finestre il giorno dell'Epifania e che la gente si diverte a far volare in giro colpendole.

Non farò derivare la passeggiata dalla Befana dai Saturnali, o da nessun'altra antica usanza: mi affido alla decisione del Manni (1) che afferma che essa è un residuo della rappresentazione degli antichi misteri, e particolarmente della venuta dei Magi. In effetti, queste figure nere e brutte assomigliano molto ai Magi, così come si vedono raffigurati nei dipinti antichi; i doni che i bambini si lusingano di ricevere da loro sono i doni che furono offerti alla Sacra Famiglia, ecc. Almeno questa opinione è molto antica; perché la casa degli Epifani, altrimenti detti Befani, ha nel suo stemma il titolo di Re Mago.

Comunque, appena la Befana annuncia l'apertura del carnevale, nessuna persona di una

(1) Istorica Notizia Della befana. 1766.

certa disponibilità economica deve farsi vedere all'esterno se non coperta da un *bauto*, una specie di domino, o meglio da un cappotto di taffetà nero, ricoperto da una grande rete di pizzo ricamato, anch'esso nero. Questo mantello, tenuto incrociato sul davanti, nasconde gli altri indumenti. Serve come passepartout per mostrarsi durante una passeggiata, in società, alle *stanze* e alla commedia. È accompagnato, nel sesso, da una specie di elmo nero molto alto, ombreggiato da piume dello stesso colore. Questa acconciatura sta bene a tutte le donne. L'esercizio fisico, l'aria fresca, il piacere illuminano il loro colorito e i loro occhi; e, confondendosi tra la folla sotto questo abbigliamento uniforme, appaiono più piccanti. In questi giorni di festa, l'allegria è spinta fino al delirio e sono poche le persone che riescono a mantenere la calma o l'indifferenza.

Anche gli uomini indossano uno scialle risvoltato bordato di piume. E sebbene di solito non si indossi una maschera sul viso e ci si

accontenti di portare una piccola maschera di alabastro o un naso di cartone appeso al cinturino del cappello, si suppone che ci si travesta e si resti in incognito, così da poter passare davanti a persone che si conoscono senza salutarle né dare l'impressione di conoscerle. Loro lo utilizzano allo stesso; e si gode reciprocamente della massima libertà.

Quante persone nella società sarebbero particolarmente adatte a questa moda della piccola maschera! Si potrebbe così stare fianco a fianco con il proprio superiore senza rispetto, con il proprio benefattore senza riconoscerlo, con il proprio creditore senza essere infastiditi dalle sue sollecitazioni, contemplare la propria amante senza turbamento, l'innocenza senza ritegno e l'infelice senza compatirlo. Questa maschera, simile all'eliotropio di Calandrino (1), sarebbe un talismano meraviglioso, che condurrebbe al piacere senza imbarazzo, e alla

(1) Gio. Boccaccio; Decamerone.

fortuna senza compromettere la tranquillità.

Verso mezzogiorno, l'alta società si riunisce agli Uffizi, un peristilio situato sotto la famosa galleria. Lì si scambiano battute, barzellette, circolano motti di spirito, si comunicano risate dall'uno all'altro, la gioia diviene generale; e in mezzo a questo brusio confuso, a questo rapido movimento, si abbozzano intrighi, si fissano appuntamenti per la sera al Corso, in Piazza Santa Croce, e di la allo spettacolo e al ballo notturno.

I fiorentini, come tutti gli abitanti dei paesi del sud, sono degli imitatori naturali: fanno della loro figura e del loro contegno tutto ciò che vogliono e spesso, con un semplice cambio d'abito, si mascherano meravigliosamente, sebbene il loro volto resti scoperto. Un giovane molto popolare vagò per diversi giorni nei luoghi più popolari senza che nessuno riuscisse a riconoscerlo. Era vestito come un abate, con un piccolo colletto e un mantello corto; i suoi capelli neri, solitamente pettinati all'indietro

sulla fronte, erano stati arricciati, tirati su sopra il cranio, raccolti in un cerchio attorno alla testa e incipriati di bianco. Naturalmente pallido, aveva applicato con arte il rosso fuso; e aveva compensato la rotondità che gli mancava nelle guance con due palline d'avorio poste ai lati della bocca. In questo stato, che conferiva la massima immobilità al suo volto, andava gravemente incontro alle persone che conosceva, si fermava davanti a loro e le fissava sfacciatamente. Fu attaccato con commenti; fece attenzione a non rispondere, non avrebbe potuto. Tentarono ogni mezzo per tirarlo su di morale; impossibile: le palle d'avorio non gli permettevano più di ridere. E tutti, dopo aver esaurito tutte le risorse delle battute allegre e piccanti, ammisero che quel personaggio serio era loro del tutto estraneo.

A volte, a questa maschera naturale che basta ad ingannare gli occhi, viene aggiunto un naso finto, perfettamente adatto alla figura e che contrasta con gli altri tratti. Vediamo anche maschere di cera realizzate dal vero, colorate da

un ritrattista, che offrono una somiglianza perfetta con personaggi noti, tra cui la nuova Sosie, coi lineamenti, gli abiti, il comportamento, i gesti e perfino il suono della voce, tanto da poter essere ingannati .

Nel foyer della Commedia, due Menecmi ci hanno regalato uno spettacolo molto divertente. C'era a quel tempo a Firenze un attore chiamato *Stentarello*, che diede il suo nome ai suoi ruoli, fino ad allora sconosciuti alla commedia italiana: è il nostro Jeannot, di facile memoria, che Stentarello copiò con grande naturalezza. Il pubblico le adora e nella società le *stentarellate* sono di moda. Con il pretesto di farsi ritrarre, uno degli ammiratori del mimo italiano fece realizzare il calco della figura e una maschera perfettamente fedele alla realtà; indossava il costume adottato per il ruolo; e i due Stentarelli si incontrarono nel foyer della Commedia. L'imitatore aveva così bene colto le battute, il suono della voce e i manierismi del personaggio, che la scena che ci recitò, e che fu poi ripetuta al

ballo e durante le passeggiate, fu estremamente piacevole. Solo diversi giorni dopo si scoprì che il vero Stentarello non si era divertito. La festa era tale che, durante il regno di Ferdinando II, e nello spazio di cinque mesi, dal 15 gennaio al maggio 1651, si tennero sei feste di diverso genere, una più magnifica dell'altra.

La parte centrale di Piazza Santa Croce è delimitata da dissuasori collegati da catene, in modo da lasciare spazio sufficiente lungo le case per la circolazione delle vetture. In alcune occasioni vengono costruiti degli anfiteatri, attorno ai quali è anche possibile passeggiare. Così venne sistemata la piazza nel 1738 per l'ultima festa del *Calcio*, ideata da Giosuè Zocchi, la cui incisione può dare un'idea delle mascherate fiorentine (1). Oltre agli Arlecchini, ai Pulcinella e ai Gilles, che sono numerosi come da noi, notiamo costumi fantasiosi e caratteristici, molto più vari e piacevoli.

Tutte le bancarelle, senza eccezione, vengono ridicolizzate. Una vettura piena di lavoratrici

all'uncinetto per materassi, ha come cocchiere un giudice in toga, con la parrucca da cancelliere; un medico è a cavallo di un asino magro, con ceste e gabbie piene di gatti e un lungo bastone, da cui pendono grossi topi, sormontato da un cartello con queste parole: *Rimedi da topi*, antidoto contro i topi. Un eremita, con il corpo chino sul bastone, porta un cappuccio a forma di pulpito, nel quale la Follia scuote i suoi campanelli e si dibatte con tutti i gesti di un cattivo predicatore. Altrove, vediamo una compagnia di dottori con teste mostruose di bue e d'asino; dei pierrot che cavalcano struzzi; un malato che si alza dal letto in camicia e viene inseguito dall'infermiere.

Gli spettatori stessi fanno spettacolo; le finestre delle case, i balconi dei palazzi, sono

(1) Questa incisione è una delle ventiquattro grandi vedute di Firenze, di G. Zocchi, che furono dedicate all'Imperatrice Maria Teresa.

decorati con ricchi tappeti, forniti da una brillante società. La gente copre i tetti, e si abbandona, su questi teatri aerei, a giochi la cui sicurezza e abilità italiana sanno come nascondere il pericolo, e rendere l'aspetto molto divertente. Infine, la folle immaginazione dell'artista ha posto su uno dei frontoni della chiesa stessa, il Gran Turco seduto su divani, e circondato dalle sue odalische e dai suoi eunuchi.

Anche lo spettacolo a cui abbiamo assistito noi stessi è stato piacevole. Le vetture, che giravano per la piazza, offrivano una vista brillante e varia; piene di maschere che rispondevano alla gioia e all'applauso del popolo lanciando loro confetti e caramelle, e facendo piovere acque profumate che lanciano, con siringhe, verso gli spettatori che riempiono finestre e balconi, che contengono ancora musicisti; e alcuni offrono carri trionfali decorati con vari attributi.

Parlerò solo di una di queste grandi mascherate, in cui il lusso si sposava con il buon

gusto, e il cui progetto mi sembrò nuovo e ingegnoso, meno per i dettagli che per l'insieme e per l'esito della scena che offriva. Un carro, trainato da una dozzina di bellissimi cavalli riccamente bardati, rappresentava l'Olimpo, adorno di fogliame, sul quale erano trasportate le principali divinità del paganesimo, circondate da ninfe, divinità e una numerosa orchestra. Giove occupava la sommità della montagna, seduto come il San Giovanni Evangelista di Raffaello, sulle ali spiegate di un'aquila e circondato dalle nuvole. Dopo che Apollo e le Muse ebbero eseguito alcune cantate e recitato alcuni sonetti stampati, di cui un gran numero di copie furono gettate alla folla, come era consuetudine. Mentre risuonava una fanfara molto forte, Giove fu visto seduto sul suo trono di nuvole. Presto lascia la cima della montagna; si eleva maestosamente nell'atmosfera e si libra nella piazza tra gli applausi scroscianti della folla stupita sulla quale lancia i suoi fuochi d'artificio, che si trasformano in una nuvola di serpenti;

risorge, raggiunge gli ultimi raggi del sole, poi risplende con un chiarore luminoso e finisce per eludere, nella sua lontananza, lo sguardo della folla incantata, che ricopre di prolungati "bravi" gli autori di una mascherata tanto brillante quanto ingegnosa.

Gli dei dell'Olimpo si sono degnati di familiarizzare, questa sera, con i semplici mortali e sono venuti ad assistere al ballo in maschera che si svolge nel grande teatro della Pergola. Avevamo anche il vantaggio di trovarci in compagnia delle Muse, che, nella loro loggia, dimenticando la severità del loro ruolo primario, si dedicavano amabilmente ai giochi e ai piaceri. Abbiamo visto anche la saggia Lucina trasformarsi nella più giovane delle Grazie, Venere abbandonare la maschera di Minerva senza cessare di essere saggia e Giunone temperare la maestà della regina del cielo con la dolcezza e la bontà.

Il ballo delle *stanze* è stato uno dei più divertenti anche per la scelta della compagnia.

Siamo entrati solo in maschera; tuttavia, il custode di guardia non avrebbe lasciato passare uno sconosciuto. Quest'uomo aveva una sagacia davvero notevole; e, benché uno cercasse di camuffare la voce, di cambiare il suo passo abituale, avvertito da un segreto istinto della presenza di un intruso, non mancava di riconoscerlo e di proibirgli o sbarrargli il passaggio. Questa finezza di tatto, questo sentimento intimo, sebbene meccanico, che ho riscontrato in Italia presso diversi individui, è una delle cose che più mi ha colpito. Questa preziosa facoltà, che forse deriva da una più perfetta organizzazione, spiega la facilità degli italiani in tutto ciò che intraprendono e che eseguono con una agevolezza, un abbandono e una rapidità che stupiscono gli altri popoli, per i quali le stesse operazioni non sono che il risultato di tempo, studio e riflessione.

Con il nome *stanze*, o saloni aziendali, si indica un locale formato dalla principale borghesia della città, come il *casinò* della

nobiltà. Questa stessa unisce solo una piccola parte della società, e i nobili spesso la abbandonano per le stanze della borghesia, dove regna più libertà e allegria che nella loro società, nella quale è assicurato che le pretese e l'etichetta trasmettono un senso di costrizione freddo e noioso.

I fondatori delle *stanze* ne sopportano da soli i costi e ammettono le persone presentate. Si accordano anche con. fornitori che riscaldano, illuminano, mantengono i locali e riscuotono una piccola quota per i vari giochi e la distribuzione di bevande e cibo. Questa sala è molto grande e si trova nelle vicinanze di una delle principali sale per spettacoli, con la quale comunica. Ci sono diverse sale di conversazione dove si riuniscono persone di entrambi i sessi; giornali pubblici e novità, giochi da tavolo, biliardo, bar, sala da ballo, giardino; insomma, non manca nulla che possa essere piacevole. La serata trascorre all'insegna di divertimenti vari e dignitosi. Si passa dalla sala d'attesa della

compagnia al suo camerino durante lo spettacolo, per ascoltare un'aria; e si torna per mangiare un gelato, giocare a una partita o esibirsi in un ballo country.

Questa istituzione, dove la morale è rispettata, dove regna il tono migliore, sostituisce vantaggiosamente i nostri atenei e le nostre diverse società paganti di Parigi. Ogni straniero di rango viene presentato e ricevuto con distinzione. Lì trova il modo di impiegare le lunghe serate in un modo che è allo stesso tempo istruttivo e divertente le lunghe serate d'inverno, durante le quali lui sarebbe molto sfaccendato per mancanza di società particolari, a cui potrebbe accedere solo a lungo termine, e che, peraltro, sono molto più rare in Italia che in Francia.

LETTERA LIII.

Dipinto raffigurante l'inverno a Firenze. - Nota storica sulla galleria. Origine, vicissitudini e successivi incrementi della raccolta in essa contenuta.

La famosa galleria di Firenze è, di norma, il primo luogo che gli stranieri visitano ed è quasi tutto ciò che conoscono della città. Sembra che l'interesse sia concentrato solo nel suo Museo; e appena l'hanno percorsa, che, trasportati dall'idea colossale di Roma, si affrettano verso questa meta, verso cui tendono tutti i loro desideri, e mentre corrono non fanno che osservare gli oggetti che trovano sul loro cammino.

Desiderando cogliere e dare un'idea completamente diversa di questo Paese, la mia intenzione è di prolungare il mio soggiorno lì, per studiare con una certa attenzione la storia dell'arte di cui è in qualche modo la culla.

Ho esaminato per primo lo stile dell'architettura toscana e il carattere esterno dei principali monumenti di Firenze; in questo sono stato favorito nei miei viaggi dalla bellezza di una stagione che qui è chiamata inverno, e che, per la mitezza della sua temperatura, potrebbe sostituire l'estate in molti altri Paesi.

In effetti, fino a febbraio, il cielo era sempre sereno e il freddo così leggero che non smettevo di disegnare sulle terrazze alte, nei viali pubblici; e talvolta il sole mi sembrava addirittura così caldo che cercavo l'ombra degli alberi sempreverdi che ornano la campagna e le conferiscono un falso aspetto primaverile.

Ho particolarmente apprezzato il delizioso Giardino di Boboli, situato sulla collina che domina Palazzo Pitti, residenza abituale dei Granduchi.

Ho già parlato della costruzione di questa vasta fabbrica iniziata su progetto di Brunelleschi, che fu successivamente impreziosito dalle compo-

sizioni dell'Ammannati, del Parigi e di altri grandi artisti.

Il palazzo è collegato ai giardini tramite un vasto anfiteatro che si estende di fronte agli appartamenti, e al centro del quale domina un obelisco egizio di granito (1). Questa scalinata di marmo bianco, è chiusa da balaustre e sormontata da nicchie con statue e vasi che si stagliano contro una cortina di verde eterno.

I boschi sono composti da cipressi, abeti, cedri e lecci che innalzano le loro chiome piramidali sopra i limoni, le tuie e i ginepri; infine il bosso, il tasso e l'alloro vengono tagliati in carpini, oppure formano scomparti che contengono prati e fiori. Questi giardini, piantati secondo i progetti del Tribolo e dell'ingegnoso Timante, sono decorati con monumenti di architettura e di

(1) J. de Brosse, architetto francese, nella composizione del palazzo e dei giardini del Lussemburgo, imitò visibilmente quella del palazzo Pitti.

scultura disposti dal Vasari e da Giovanni di Bologna. La distribuzione in più piani e in terrazze a cui si arriva tramite scale o rampe ben progettate, offre contrasti di linee e viste della massima ricchezza. Quella presa da un lato dell'anfiteatro, di cui vediamo l'estremità opposta (Fig. 37), lascia solo intravedere vagamente il più ammirevole.

Qui non abbiamo ancora avuto né gelo né nebbia; non mi rattristavano le nuvole scure che oscuravano l'aspetto del cielo durante una grande festa dell'anno, nel nord della Francia. Solo pochi fiocchi di neve svolazzavano nell'atmosfera, senza raggiungere, per così dire, la Terra; e tuttavia le alte montagne vicino a Lucca ne sono state imbiancate, e ci hanno mostrato da lontano la triste livrea dell'inverno per farci meglio apprezzare la temperatura mite di cui godiamo in pianura.

Non ho ancora sentito il bisogno di riscaldarmi; e nel mio appartamento, come in quasi tutti quelli della città, non c'è altro camino

Figura 37

se non quello della cucina. Anche nella casa del Granduca solo negli ultimi anni sono stati installati uno o due camini, più che un uso indispensabile che un semplice oggetto di curiosità.

Se si avvertono gli effetti del freddo, si usa un braciere, o *veggio*, una specie di piccolo recipiente con un manico, fatto di rame o addirittura d'argento, nel quale si bruciano i noccioli d'oliva ridotti in carbone, che non ha odore né azione nociva. Le donne portano questo veggio per le strade, in mano e sotto il *cappotto*; uomini sotto i loro mantelli; è ancora necessario che faccia eccessivamente freddo per il paese, sebbene la sua intensità non superi a malapena uno o due gradi quella del ghiaccio.

Finalmente iniziò la cattiva stagione, che si concluse, come di consueto, con forti piogge, che durarono ininterrottamente per tre settimane.

Qui, come in altre città d'Italia, non vediamo portici o gallerie coperte lungo le case; ma l'inconveniente degli improvvisi acquazzoni è

stato risolto offrendo ai pedoni la possibilità di logge aperte in diversi quartieri della città. Inoltre, si può circolare quasi ovunque camminando al coperto lungo le mura, grazie a questi tetti sporgenti di una o due braccia, che coronano i palazzi e le case private e che proteggono la facciata sia dalla pioggia che dal grande calore dei raggi solari. Inoltre, le strade sono sempre molto pulite; pavimentate, come abbiamo già detto, con grandi lastre perfettamente giuntate, sono disposte in modo da consentire un rapido deflusso delle acque; e, mezz'ora dopo la pioggia la pavimentazione è asciutta.

Ho trascorso l'intera stagione delle piogge visitando la famosa galleria di Firenze. Mi sono rinchiuso lì, per così dire, e lì ho fatto un ritiro senza distrazioni per più di un anno.

Quanto piacere mi diede la vista di questo mucchio di ricchezze di ogni genere, depositate per diversi secoli in questa vasta sala! La mia ammirazione non può stancarsi; e quanto più ci

penso, quanto più studio ogni oggetto in tutti i suoi particolari, tanto più mi sento pieno di venerazione e gratitudine per questa famiglia dei Medici, che per prima ha dato l'esempio dell'uso nobile del potere e della ricchezza.

Le arti hanno sempre seguito il destino degli imperi; nate con loro, ne sperimentarono tutte le vicissitudini, e il loro progresso fu irregolare come quello degli eventi. Cresciute in mezzo alla pace, i loro fiori sono talvolta appassiti a causa delle tempeste politiche o per l'influenza del cattivo gusto e della corruzione delle corti. Hanno veramente portato frutto solo in un contesto di prosperità pubblica e sotto la protezione di un governo saggio e pacifico. Ciò che ha contribuito maggiormente a diffondere il gusto e a incoraggiare lo studio delle arti è stato collezionare nei musei i capolavori degli antichi e dei moderni. La galleria di Firenze, senza dubbio la più famosa di tutte (1), merita di essere fatta conoscere con qualche dettaglio: cercherò perciò di tracciarne una traccia del quadro

storico della sua origine, delle vicissitudini che ha vissuto e della sua successiva crescita.

Sia gli antichi che i moderni avevano la passione di procurarsi e collezionare oggetti rari e resti dell'antichità. In Grecia e a Roma, ornavano portici, templi, scuole, biblioteche e perfino bagni; ma questo amore per gli oggetti d'arte non penetrò in altre nazioni, che non avevano né conoscenza, né gusto, né ricchezza; e si estinse anche in Italia durante lunghi secoli di barbarie.

Furono i Medici, nel XIV secolo, a risvegliare il genio e a proteggere le arti della pace, quando

(1) Il Museo di Parigi a quel tempo non esisteva quasi più; e i capolavori raccolti in Italia non furono definitivamente collocati nella grande galleria del Louvre fino all'aprile del 1799. Lì si esposero gli oggetti d'arte appartenuti all'Italia per poi andare in Francia; ma vi erano mescolati, senza ordine, i dipinti coi bronzi, i tavoli di marmo con le porcellane, gli orologi, ecc.; e le statue antiche, che già possedevamo, non fecero parte di questa mostra.

la loro famiglia non aveva altra influenza che quella della virtù e dell'opulenza. Ma, dal momento in cui occupò il trono di Toscana, contribuì con tutte le sue forze alla rigenerazione delle lettere e delle arti, ed ebbe la gloria di dare il suo nome a questa memorabile epoca. Cosimo il Vecchio, nominato per decreto, e ancor più per pubblico riconoscimento, Padre della Patria, lo fu anche degli scrittori e degli artisti. Fece costruire molti edifici e prese al suo servizio il celebre Donatello, restauratore di sculture moderne, che gli ispirò l'idea di raccogliere monumenti antichi da usare come modelli e di popolare con essi il suo palazzo (1).

I figli di Cosimo, cresciuti in mezzo ad una corte illuminata, ne acquisirono il gusto dello studio e lo trasmisero ai loro successori, e perfino ai loro sudditi (2).

Già Nicolò Niccoli e Poggio Bracciolini, segretari della repubblica, amanti dell'antichità, collezionavano iscrizioni e marmi che avevano portato dalla Grecia. Giovanni de' Medici li

incoraggiò con il suo esempio ma una morte prematura allontanò questo principe dalla scienza.

Pietro de' Medici, secondo figlio di Cosimo, benché infermo e distratto da burrascosi eventi di cui fu quasi vittima, si dedicò, nei pochi anni che sopravvisse al padre, a dare un po' di lustro alle arti, incoraggiandole con le sue ricchezze. Le fece servire durante i festeggiamenti che ebbero luogo in occasione delle nozze. del figlio Lorenzo, nella quale ostentava il lusso di un sovrano.

Lorenzo, detto il Magnifico, è infatti posto dalla storia tra i più grandi Mecenati delle arti: «Era, dice Voltaire, una cosa tanto ammirevole quanto lontana dai nostri costumi, vedere questo cittadino, sempre impegnato nel commercio,

(i) Ora il Palazzo Ricardi, di cui abbiamo già parlato.
(2) La maggior parte delle informazioni contenute in questa lettera e nella seguente le traggo dalle opere di Pelli, Lazzi, Gori e altri, relative al Museo di Firenze.

vendere con una mano i beni del Levante e con l'altra sostenere il peso della repubblica, mantenere i fattori e ricevere ambasciatori, resistere al papa, fare la guerra o la pace, essere l'oracolo dei principi, coltivare la letteratura, dare spettacoli al popolo e accogliere tutti i dotti greci di Costantinopoli.»

Per occuparsi esclusivamente delle arti, fu lui ad aprire nel suo giardino, vicino alla chiesa di San Marco, quella celebre scuola che ebbe una forte influenza sul Rinascimento. Egli aveva riempito questo luogo di oggetti antichi e moderni, cosicché le logge, le navate, le sale, erano decorate con statue, dipinti, disegni, cartoni e modelli, frutti dell'ingegno dei maestri più valenti, come Donatello, Brunelleschi, Masaccio, Paolo Uccello, Beato Angelico, Filippo Lippi, ecc.

Questa scuola, o accademia, era aperta a tutti i giovani pittori, scultori e architetti. Lorenzo vi radunò anche la giovane nobiltà; perché pensava che coloro che erano nati da sangue illustre

avrebbero avuto più facilmente successo degli altri nelle arti, perché la povertà intorpidisce la mente, le toglie l'energia e le impedisce di spiccare il volo. Bertoldo, discepolo di Donatello, presiedeva questa scuola, impartiva lezioni agli alunni e si prendeva cura di tutti gli oggetti di studio che abbellivano questo giardino.

Il Magnifico concesse sostegno agli artisti che, seppur in povertà, dimostravano grande talento; onorò con ricompense speciali coloro che si distinsero. Così l'emulazione ha prodotto una folla di persone qualificate. Ma nessuno rese onore a questa scuola quanto Michelangelo.

Lorenzo aveva chiesto al Grirlandaio alcuni studenti da mandare come insegnanti nella sua scuola di scultura. Questo propose il giovane Buonarroti, il quale, per prova, e benché non avesse mai toccato né marmo né scalpello prima, presentò al Maestro una bizzarra Testa di Fauno, che è stata così spesso citata, e che si conserva ancora nella galleria (1). Questo lavoro stupì e

fece presumere quale sarebbe stato un giorno il suo autore. Il generoso principe, volendolo legare a sé, ottenne il consenso del padre del Buonarroti e promise che si sarebbe preso cura di lui come di un figlio suo. Mantenne la parola data; gli diede una stanza nel suo palazzo, lo fece mangiare alla sua tavola con i giovani principi, i suoi figli, e gli accordò una pensione abbastanza grande da poterla condividere con i suoi genitori, che erano poveri e avevano una famiglia numerosa. Il Magnifico, affezionatosi sempre più a Michelangelo, che ricopriva di benevolenza, lo faceva chiamare più volte al giorno per mostrargli le gemme, le pietre incise, la guida del Poliziano, la letteratura greca e latina; era eloquente e, come suo padre, nutriva la stessa passione per tutto ciò che era legato alle medaglie e agli altri oggetti d'arte che acquistava

(1) Fu inciso nella Vita di Michelangelo, dal Condovi; edizione pubblicata da Gori, nel 1746.

e dei quali aveva grandissima stima.

Nello stesso secolo nacquero i musei Estense e Gonzaga; e Alfonso I, re d'Aragona, detto il Saggio, si distinse tra gli amanti delle medaglie. Ciononostante, la collezione medicea era ancora la più completa e la più utile. Agnolo Poliziano ne trasse gli elementi della sua Miscellanea e delle sue Note critiche sugli autori classici.

Lorenzo il Magnifico morì nel 1592; e subito dopo le fazioni e gli intrighi, che aveva saputo sventare o reprimere con la sua prudenza e il suo grande carattere, scoppiarono contro di lui. La famiglia Medici, esiliata da Firenze, portò il suo splendore nella sede del feudo; e, mentre Leone X radunava le arti e le lettere attorno al suo trono, i beni del fratello erano preda dei suoi ingrati concittadini.

Tuttavia, Pietro de' Medici possedeva ottime qualità; aveva giudizio, anche se lo dimostrò poco nella sua disgrazia. Aveva imparato, sotto la guida del Poliziano, la letteratura greca e latina; era eloquente e, come suo padre, nutriva

la stessa passione per tutto ciò che era legato all'erudizione. Ma il suo orgoglio, la sua alterigia, il suo amore per i piaceri e la sua noncuranza per gli affari di governo gli avevano attirato l'odio dei fiorentini.

Non racconterò i dettagli della sua disgrazia e della sua fuga con tutta la sua famiglia. Lasciò la maggior parte dei suoi beni; la sua casa fu saccheggiata: vasi d'agata, bellissimi cammei, tremila medaglie d'oro e d'argento, del peso di quaranta libbre, senza dubbio contando le medaglie di bronzo, anch'esse curiose per gli amatori, e una moltitudine di altri monumenti d'arte furono rubati e dispersi.

Tuttavia, un servitore dei Medici, che rimase fedele (e i principi ne conservano così pochi nella sventura!) salvò a rischio della propria vita quelli di questi oggetti preziosi che gli erano stati affidati. Era il padre del celebre Baccio Bandinelli, gioielliere e orafo. Costretto a fuggire, seppellì i cammei, gli antichi bronzi e altre ricchezze; e questa dimostrazione di lealtà

non rimase senza ricompensa quando i suoi datori di lavoro ritornarono in seguito.

Già nel 1497, Pietro de' Medici aveva tentato, ma invano, di tornare a Firenze, Giuliano non ottenne il permesso che dopo la morte del fratello e la fuga dello sfortunato e debole Pier Soderini. Una parte dei suoi beni gli fu restituita; ma le discordie civili che afflissero la Toscana nel 1527 rovinarono ulteriormente il potere di questa famiglia.

Dopo l'assassinio di Alessandro de' Medici da parte di Lorenzo della stessa famiglia, le case della vittima e dell'assassino furono devastate. Contenevano un gran numero di manoscritti greci e latini, statue di marmo e di bronzo e altre ricchezze. L'animosità era tale che questi palazzi furono rasi al suolo; e questo luogo, rimasto vuoto, prese il nome di Via del Traditore. Tuttavia, una parte delle opere d'arte fu lasciata a disposizione di Margherita d'Austria, vedova di Alessandro; queste tuttavia andarono perdute per i Medici, poiché lei si trasferì a Parma, dove

sposò il duca Ottavio Farnese, nipote di Paolo III (1). Vedremo questa famiglia rivivere nella persona di un nuovo Cosimo, degno di portare il nome illustre del suo antenato.

(1) Successivamente lo studio di Parma fu inviato a Napoli, dove costituì gran parte della collezione Capo di Monte. Non sarebbe facile distinguere cosa appartenesse ai Medici, a parte alcune pietre incise, sulle quali troviamo il nome di Lorenzo il Magnifico.

LETTERA LIV.

Proseguimento delle Notizie Storiche sulla galleria di Firenze.

Cosimo I, duca di Toscana, raccolse i resti del patrimonio mediceo e i materiali sparsi di una collezione già di per sé preziosa, che incrementò rapidamente ordinando scavi nei suoi Stati alla ricerca di monumenti antichi e acquisendo diverse raccolte private.

Nel 1551 venne ritrovata nei pressi di Arezzo la celebre iscrizione di Appio Claudio e, qualche tempo dopo, la Chimera in bronzo, un'opera etrusca tanto singolare quanto curiosa. Già una Pallade in bronzo di finissima fattura era stata rinvenuta tra le rovine di un tempio; a Pistoia, diverse centinaia di medaglie; a Pisa, un'interessante iscrizione e il modello di un'antica misura. Cosimo fu felicissimo nel vedere che, ai suoi tempi e nei suoi domini, si trovassero oggetti così rari, e ne fece l'ornamento

del suo studio nel Palazzo Vecchio; ma, avendo acquistato il Palazzo Pitti da Eleonora di Toledo, vi trasferì la sua casa e la sua collezione, che continuò ad ampliare costantemente.

A Cosimo dobbiamo la serie di ritratti di principi e uomini illustri nelle armi e nelle lettere, che attualmente ornano il corridoio della galleria. Mandò Cristofano dell'Altissimo a copiare quelli che gli mancavano, e che si trovavano nella collezione che Paolo Giovio aveva raccolto nel suo piacevole ritiro sul lago di Como (1). Vasari gliene fornì altri e Pietro Aretino inviò il suo ritratto, dipinto da Tiziano; un tratto degno di un uomo singolare, che dimostra che conosceva bene gli uomini. «Ridono all'inizio, diceva, a spese di coloro che si lodano, ma finiscono per ammirarli.»

In un viaggio che Cosimo fece a Roma nel

(1) Paolo Giovio pubblicò un volume di elogi dei personaggi illustri che erano rappresentati nel suo Museo. Vi si trova anche la descrizione della sua villa.

1561, incrementò la sua collezione con nuovi acquisti; e, quando tornò per ricevere la corona granducale, acquistò un Ercole, opera di Lisippo se dobbiamo credere all'iscrizione greca sulla base, il famoso gruppo di Alessandro Magno o di Aiace, e l'Arrotino, che si ritiene essere la figura dello Scita che affila il ferro con cui Apollo deve scorticare Marsia. A giudicare da questa singola figura che ci è rimasta, il gruppo da cui è stata staccata deve essere stato una delle opere più belle dell'antichità (1).

Diversi individui, gelosi di guadagnarsi le grazie del sovrano, o guidati dal sentimento disinteressato dell'amore per l'arte, e desiderosi di contribuire al suo progresso, arricchirono il Museo di Firenze con vari monumenti antichi e moderni. Fu così che Bartolini Salimbeni cedette il capolavoro di Sansovino il Bacco, di cui abbiamo già parlato.

Contemporaneamente alla Madre Etrusca era stata rinvenuta anche una moltitudine di piccole figure in bronzo, mutilate e ricoperte di ruggine.

Uno dei passatempi più piacevoli del Granduca era quello di lavorare con Benvenuto Cellini al restauro di questi preziosi oggetti. Lo stesso principe si applicava anche alla chimica; e fu lui a scoprire, nel 1555, la composizione di un'acqua distillata che veniva utilizzata per conferire agli utensili una tempra così dura che il porfido poteva essere lavorato con grande facilità. Questo segreto fu utilizzato da *Francesco del Tadda* e poco dopo andò perduto.

Le stesse conoscenze chimiche, applicate alla distillazione delle piante che coltivava con grande cura nei suoi giardini, permisero a Cosimo di scoprire rimedi a diverse infermità; e fu dal suo laboratorio che uscì la prima teriaca preparata in Europa. In precedenza proveniva dall'Egitto.

(1) Ritornerò su questa statua e sulle varie opinioni che sono state espresse riguardo al personaggio che essa rappresenta.

Fu questo principe ad avere infine la grande idea di questa galleria, sede del Museo di Firenze, che i suoi successori portarono a così alto grado di magnificenza. La costruzione di questa vasta costruzione si deve al progetto di riunificazione dell'antico palazzo della Repubblica con Palazzo Pitti, ideato in occasione delle nozze del figlio di Cosimo, Francesco, con l'arciduchessa Giovanna d'Austria. Vasari, aiutato da Michelangelo, realizzò questo bellissimo e utile monumento; e il grande corridoio che, passando sopra un ponte e attraversando una parte della città, conduce dal vecchio palazzo alla residenza del sovrano, fu costruito nel 1564, nello spazio di cinque mesi.

Ma la galleria non era più abbastanza grande per contenere gli oggetti d'arte che venivano costantemente collezionati. Il Granduca Francesco continuò l'opera; e, prendendo dalle case vicine, costruì diverse stanze private di grande magnificenza. La volta di quella chiamata Tribuna era ricoperta di madreperla.

Questa stanza è ora molto più decorata con i capolavori in essa contenuti. Di quest'opera si occupò Bernardo Buontalenti, di cui parleremo altrove.

È difficile conoscere i nomi dei pittori che realizzarono gli incantevoli arabeschi o grottesche che ornano le volte della galleria; genere biasimato da Vitruvio e ripreso con tanto successo da Raffaello. La tradizione attribuisce questi dipinti a Bernardo Poccetti, che dipinse gli ornamenti della tribuna. Si ritiene che vi abbia lavorato il Cigoli e anche Marco da Faenza, al quale si devono gli arabeschi del cortile di Palazzo Vecchio.

In questi dipinti abbiamo notato alcuni soggetti curiosi, tra cui quattro dipinti che rappresentano feste e mascherate che si svolgevano all'epoca nel cortile di Palazzo Pitti, in Piazza del Granduca, in Piazza Santa Croce e in Piazza Santa Maria Novella. C'erano anche officine dove venivano fabbricati cannoni, polvere da sparo e lame di spade; e persino

modelli di fortificazioni: che davano un'idea dei metodi utilizzati a quel tempo.

Il Granduca Francesco incrementò notevolmente la collezione di medaglie e raccolse tutti gli oggetti d'antiquariato che riuscì a ottenere. Nel 1552 ricevette ventisei statue di marmo che si trovavano in Vaticano e che lo scrupoloso papa Pio V fece eliminare per spirito religioso. Non voleva che questi oggetti profani passassero nelle mani degli ecclesiastici: li avevano rifiutati a Ferdinando de' Medici, perché era cardinale. Tra queste statue, quasi tutte intatte e senza la minima traccia di restauro, segnaliamo le sette Muse. Clio è la più stimata, sia per la sua bellezza, sia perché porta il nome del suo autore scritto in corsivo: Atticianis Afrodisiensis. La forma di questi caratteri suggerisce che l'opera risalga all'epoca di Alessandro.

Dalle note che si trovano nella galleria, si evince che il Duca Francesco acquistò sette colonne di marmo raro e sei statue nel 1586.

Cercava anche cammei, pietre incise e medaglie; offrì a un medico di Viterbo cinquecento piastre per un Otone; ma non si sa se l'affare sia stato concluso. Non è chiaro neanche il motivo per cui non acquistò la famosa Tavola Isiaca e i cartoni di Michelangelo. Stava per acquistare gli scritti e i disegni di Leonardo da Vinci, quando una morte inaspettata e tragica lo colpì (1).

Il cardinale Ferdinando, fratello del Granduca; aveva acquistato la villa e i giardini medicei a Roma. Divennero un secondo Museo, che doveva un giorno accrescere la ricchezza di Firenze. Basta menzionare la mirabile Venere de' Medici e le statue della famiglia Niobe per rendersi conto dell'importanza di questa collezione. Ferdinando, salito al trono di Toscana, non abbandonò la coltivazione delle arti, che erano la sua passione; le protesse sempre di più e adornò la galleria con nuovi

(1) Avrò occasione di parlare più diffusamente di questo principe e del progresso dell'arte in quel tempo.

capolavori.

Nel 1569 i due fratelli si spartirono la collezione del vescovo di Pavia, composta da cinquantanove statue. Ferdinando acquistò la collezione di *Capranica* e *della Valle*, composta da sessanta pezzi, tra cui i quattro re schiavi; tre delle quali erano di porfido con teste e mani di marmo, e la quarta interamente di marmo. Abbiamo visto anche Marsia, legato al tronco di un albero, i Sabini, ecc.

Leone Strozzi, mentre scavava a Santa Maria Maggiore verso la *Suburra*, trovò sette statue più grandi del naturale, che donò a Ferdinando. La più bello era un Apollo.

Inoltre, non è facile ottenere informazioni esatte sull'acquisizione di tutte le antichità appartenute ai Medici. La galleria conteneva solo una parte del suo patrimonio in questo genere. I numerosi palazzi, ville e giardini che possedevano ne erano pieni e il Gran Duca di Toscana ebbe, dopo il Papa, la più bella

collezione di antichi capolavori che c'era nel mondo.

Ferdinand ha continuato il lavoro iniziato dai suoi predecessori e ha aggiunto diverse stanze alla galleria. Da un inventario fatto nel 1589 si tratta, del San Giovanni nel deserto dipinto da Raffaello, del ritratto di Leone X, seduto tra i Cardinali Giulio de' Medici, il futuro Clemente VII e Luigi de' Rossi, della celebre Madonna della Seggiola, dallo stesso maestro.

Cosimo II, la cui salute era vacillante, non ha contribuito molto all'aspetto della galleria; tuttavia, si vede, da un'iscrizione della cupola della Tribuna, che questa fu finita da questo principe.

Il lungo regno di Ferdinando II, figlio e successore di Cosimo, fornisce una grande quantità di notizie sulla galleria. Si trovano anche nella vita del suo illustre fratello, il cardinale Leopoldo, che si dedico con ardore alla ricerca di oggetti relativi alle arti.

Ferdinando II acquistò, nel 1657, una statua di Venere celeste; e nel 1666 il gruppo di Amore e Psiche, trovato sul Monte Celio. Metà delle gambe e la base, che mancavano, furono restaurate da Fancelli, allievo del Bernini. Il Bacco o Fauno e la bellissima statua in bronzo chiamata l'Idolo furono acquisiti più o meno nello stesso periodo; quest'ultimo fu rinvenuto a Pesaro nel 1530. Alcuni ritengono che si tratti di un'opera etrusca; altri credono che sia greco; Infine si sostenne che fosse di Lorenzo Ghiberti, il celebre autore delle porte del Battistero. Nel 1669 Ferdinando pagò duemila corone per l'Ermafrodito, al quale furono restaurate la parte inferiore delle gambe e le cosce.

Il cardinale Leopoldo, grande amante della pittura e della scultura, formò una ricca e numerosa collezione di dipinti e disegni di grandi maestri, che univano la bellezza al pregio dell'antichità. Risalivano al rinascimento delle arti e al tempo in cui gli artisti greci, in fuga dalla loro desolata patria, si rifugiarono in Toscana.

Questo principe della Chiesa possedeva anche medaglie, cammei, ecc., e manteneva una corrispondenza con letterati e artisti, che lo aiutavano nelle sue ricerche. Fu infine lo stesso cardinale a iniziare la singolare collezione di ritratti degli artisti, dipinti da loro stessi; e tutte queste acquisizioni furono, dopo la sua morte, riunite nel Museo di Firenze.

Il Granduca Ferdinando lo aprì al pubblico; artisti provenienti da tutte le nazioni vennero per studiare i capolavori di cui era pieno e che erano liberamente accessibili. Ma Cosimo III, il suo successore, benché egli stesso un dilettante, divenne geloso e avido di tante ricchezze, e in particolar modo della sua magnifica collezione di medaglie. Uno studioso scrisse allora: «Sono come Tantalo, in mezzo a trentamila medaglie che non riesco a vedere. Il cardinale Leopoldo si comportò in modo completamente diverso: si divertì molto a mostrarglielo personalmente. Ora il Granduca li sta nascondendo. chiuso, e disse che questo studio è molto inutile, e che è meglio

meditare la Sacra Scrittura e i padri della Chiesa.»

Tuttavia, in seguito divenne più trattabile e fece trasportare a Firenze tre statue famose, la Venere, l'Arrotino e i Lottatori, che erano rimaste a Roma nella Villa Medici. Questo palazzo non era abitato e queste figure erano state mutilate; e la Venere fu oggetto di un'ammirazione spinta fino al delirio (1).

Cosimo III acquistò diversi bellissimi dipinti, tra cui quello di Domenichino, che rappresenta Susanna sorpresa nel bagno dagli Anziani. Ma subito dopo lo regalò a suo genero, l'elettore palatino, perché trovava questa scena espressa con una vivacità troppo voluttuosa.

Il genio della casa dei Medici, prima di spegnersi completamente, sembrò voler stabi-

(1) Seguendo Baldinucci: Da quei che andavano a studiarla era ben spesso con parole e con gesti da più scorrette abusata; parrebbe che si fosse rinnovato sopra questa statua il fatto del giovane ateniese che si era innamorato del simulacro di Guido.

lire i suoi diritti al riconoscimento degli uomini con un monumento duraturo; Gian Gastone, ultimo discendente di questa illustre famiglia, iniziò la grande descrizione della galleria conosciuta con il nome di *Museum Florentinum*.

I nuovi sovrani di Toscana, principi della casa di Lorena, contribuirono ad abbellire e completare questa mirabile raccolta; ma nel 1762 fu sul punto di essere ridotta in cenere da un incendio scoppiato con la massima violenza. Durò diverse ore, devastò il corridoio occidentale e distrusse dodici campate. L'incendio era divampato in un camino costruito imprudentemente nella casa di Lanzi; in questo disastro, fu in un certo senso una fortuna che l'incendio fosse partito dall'estremità, che conteneva meno capolavori, piuttosto che da quella opposta. Inoltre, venne arrestato abbastanza in tempo da far sì che solo un piccolo numero di oggetti preziosi, che appartenevano alle scienze naturali, all'erudizione e alle belle arti, potesse essere rimpianto.

La galleria era allo stesso tempo dominio di Marte e delle Muse; e, tra le produzioni delle arti della pace, si vedevano armi e vestiario da guerra.

I nomi delle varie sale non si addicevano affatto a quelle di un museo: si potevano vedere la teca delle porcellane, la teca della matematica, la teca del ciborio, l'arsenale; vi erano raccolti dipinti, sculture, idoli di bronzo, miniature, disegni, pietre incise, opere antiche e moderne: tutto era accatastato anziché sistemato. La scelta delle opere non fu più felice della loro distribuzione: accanto alla Venere di Cleomene e a quella di Tiziano, furono collocate opere di pittura e scultura che riempivano lo spazio anziché ornarlo. Alcune parti erano troppo numerose e mettevano in risalto la carenza di altri generi; e le antichità etrusche, così poco ricercate prima di questo secolo, non ammontavano a venti pezzi.

C'erano persino una serie di oggetti rari che venivano chiusi a chiave in armadi privati,

lontano dagli occhi e persi dal pubblico; e se si permetteva ad alcuni funzionari eletti di visitarli non portavano alcun frutto allo studio e alla scienza.

Infine, il desiderio generale era che il museo uscisse da questa specie di magazzino in cui era stato sepolto. Il Granduca Leopoldo avvertì l'importanza di questa operazione: fece redigere una planimetria generale della galleria e chiamò persone istruite in tutti i generi a collaborare alla classificazione di tutte queste ricchezze.

Furono costruite diverse sale e una nuova scala per accedervi: la collezione fu incrementata riunendo quanto di più prezioso si trovava negli altri palazzi; il resto delle statue della famiglia Medici furono portate da Roma, in particolare quelle che rappresentano la famiglia di Niobe. Tutto ciò che non rientrava direttamente nell'ambito delle arti del disegno veniva classificato separatamente; e ciò che non sembrava degno di entrare in questo museo, il primo in Europa, veniva distribuito altrove. Gli

oggetti che presentavano somiglianze tra loro erano destinati a formare collezioni speciali. Ad esempio, gli strumenti di fisica e i pezzi di storia naturale formavano una collezione separata, denominata gabinetto di fisica, alla quale vennero accorpate altre collezioni sparse. Una nuova sede venne assegnata al deposito delle armi e delle porcellane, nonché alla collezione di pietre incise e medaglie.

Le note storiche che ho appena tracciato non sono sufficienti per conoscere la galleria; ho un compito più arduo da portare a termine: descrivere gli oggetti principali di questo famoso museo. Posso solo abbozzare un argomento del genere, già trattato in grande da molti scrittori italiani.

LETTERA LV.

Descrizione del Museo di Firenze. - Vestibolo, corridoio. - Dipinti delle volte, ritratti di uomini illustri, busti imperiali, statue. - Museo Etrusco. - Bronzi moderni. - Bronzi antichi.

Nel vestibolo del Museo di Firenze, e in mezzo alle bellissime sculture che lo decorano, si notano con grandissimo interesse i busti dei Medici e degli altri sovrani di Toscana che fondarono, incrementarono o arricchirono questa immensa collezione. Sembra che siano lì ad aspettare per fare gli onori di casa. Le iscrizioni, scritte sotto il ritratto di questi principi, offrono i titoli di ciascuno di loro al riconoscimento pubblico; e si può anche avere una piccola idea della storia di questa famiglia.

Entriamo poi nel vasto corridoio per il quale gli italiani hanno adottato il nome più appropriato di galleria. Occupa tutta la parte superiore della fabbrica fatta costruire da

Cosimo I, e nella quale, come era stato fatto a Venezia, egli riunì tutti i tribunali della città (gli Uffizi).

Questa galleria forma un lungo ferro di cavallo che, da est, gira verso sud e verso ovest. L'intero spazio è decorato con statue, busti e dipinti disposti con elegante simmetria. La collezione di questi oggetti, di per sé molto interessante, dà l'idea di un museo completo, che farebbe onore a un principe sovrano. Tuttavia, questo corridoio è considerato solo una passeggiata; e tutte queste ricchezze costituiscono solo la parte più leggera del vero Museo, composto da un gran numero di sale che contengono ciò che ogni genere ha di più perfetto. Questi uffici privati si aprono sulla galleria comune; ma, costruiti successivamente, e nello spazio di due secoli, non poterono essere stabiliti su un piano uniforme (1).

I dipinti sulle volte della Galleria sono di gusto molto vario e conformi ai tre periodi della scuola fiorentina in cui furono eseguiti. I primi, ad est, risalgono al 1581, durante il regno del Granduca

Francesco. Rappresentano soggetti mitologici e ornamenti grotteschi. La tradizione li attribuisce al Poccetti, ma i conoscitori vi riconoscono lo stile di diversi altri maestri.

Nei punti in cui la galleria si raccorda, si può facilmente distinguere il cambio di scuola o di stile. Si tratta infatti dell'epoca di Ferdinando II, intorno al 1658; vi furono impiegati artisti che, se non erano abili come i primi, almeno eseguivano per la Toscana soggetti più nuovi, più ragionati e più gloriosi. Vi sono rappresentate le città soggette allo Stato di Firenze con i loro simboli e i ritratti degli uomini illustri che le hanno fondate. Si tratta di una specie di poesia in pittura, la cui idea dobbiamo

(1) Si trova nel *Saggio della Real Galleria*, di Pelli, la planimetria generale del Museo. Le vedute esterne furono incise con cura dal marchese Andrea Gerini e inserite nel libro di architettura di Ferd. Ruggieri. La lunghezza dei tre corridoi insieme è di 574 braccia e la larghezza di 1 e mezzo.

al conte Ferdinando del Maestro (1).

L'incendio che nel 1762 distrusse dodici campate della galleria diede ai pittori del terzo periodo l'opportunità di ostentare il loro sfarzo manierato e di cattivo gusto, pur cercando di far rivivere le idee del conte Ferdinando.

Altri oggetti che decorano questo corridoio sono ritratti di uomini illustri, dipinti di diverse scuole, busti imperiali e statue quasi tutti antiche.

Abbiamo detto che il Granduca Cosimo fece copiare i ritratti di personaggi illustri la cui collezione era stata formata da Paolo Giovio, vescovo di Nocera. Le altre furono aggiunte da Cosimo e dai suoi successori e realizzate dal vero o da ritratti autentici. Quanto a quelli dei grandi uomini dell'antichità, è difficile credere alla loro somiglianza (2). Poi vengono i papi e alcuni cardinali. Dall'altra parte vediamo gli im-

(1) Questi soggetti furono incisi, con spiegazione, da Manni.

peratori, i re, i principi; poi i grandi ministri, i generali, gli ammiragli e infine tutti coloro che, *armati di ferro e di valore*, si distinsero nella professione della guerra.

Tra i dipinti che ornano le pareti della galleria, vi sono alcuni buoni maestri; e, sebbene le opere più preziose si trovino in stanze private, questa collezione da sola vale molto di più della maggior parte delle vetrine dei ricchi dilettanti.

La collezione di busti antichi di imperatori romani e delle loro famiglie è la più completa esistente. Ammonta a centodieci pezzi; e tutti questi busti, appena notati dagli stranieri, sono originali. Gli artisti li studiano con profitto, e imparano a giudicare il progresso, la decadenza e i vari stili della scultura appartenenti a vari periodi della storia romana.

(2) A questo proposito si può consultare la bella opera del Sig. Visconti, intitolata: *Iconografia greca e latina*, ecc.

sculture appartenenti a vari periodi della storia romana.

Tra una folla di una statue antiche, si vede il Bacco di Michelangelo, nel quale credo di aver notato quale fosse lo stile, nell'autore di Mosè, che era un sistema, e che si è trasformato nella mania dei suoi imitatori. Dopo alcune statue in bronzo, segnaliamo la Minerva detta l'Idolo, trovata ad Arezzo. Essa ci dice che l'antica Etruria aveva il suo Lisippo. La rozzezza dell'opera e la tracciatura dei due canali attraverso i quali entra il bronzo nello stampo, ci portano inoltre a supporre che la fusione non sia riuscita e non sia stata terminata dall'artista . . .

Ma entriamo in alloggi privati che contengono oggetti che meritano particolarmente la nostra attenzione. In passato c'erano solo dieci di queste stanze; ora sono venti, distribuite ai lati della grande galleria.

Abbiamo iniziato con il Museo Etrusco. Naturalmente, nella capitale dell'Elruria era concentrato un gran numero di questi

monumenti nazionali. Tuttavia, solo verso la metà di questo secolo qualcuno cominciò a studiarli; e fu allora che la disputa sull'alfabeto etrusco agitò le varie accademie italiane e straniere. Sono stati proposti diversi sistemi circa l'origine di queste opere d'arte. Tuttavia, Firenze, e lo stesso museo del principe, possedevano solo un piccolo numero di vasi e iscrizioni etrusche; e ciò che i curiosi non trovarono nella capitale, andarono a cercarlo a Volterra e a Montepulciano. Il Granduca Leopoldo provvide a porre rimedio a questa carenza, acquistando a Volterra il Museo Galluzzi, ricco di sculture etrusche, e a Montepulciano quello Barelli, ricchissimo di frammenti di terracotta e di vasi dipinti. Con questo mezzo, e aggiungendo altre acquisizioni, questo principe riuscì a formare il più bel museo etrusco che si conosca.

È situato all'estremità occidentale della galleria, sulla piattaforma della loggia dei Lanzi, un tempo trasformata in giardino. Vi vediamo

iscrizioni tombali, sarcofagi, urne, vasi cinerari; e, sotto ogni oggetto, sono state collocate delle iscrizioni esplicative. Notiamo anche grandi mattoni o tavole di terracotta con iscrizioni, in etrusco da un lato e in latino dall'altro, o che propongono una mescolanza delle due lingue; perché tale era l'usanza di un popolo che, essendo stato sottomesso ai Romani, ne adottò a poco a poco, e forse con ripugnanza, la scrittura e la lingua. Dobbiamo a questo avvicinamento dei due idiomi la poca conoscenza finora acquisita su una lingua dimenticata da tanti secoli (1).

Due nicchie, a cui è stata data la forma di antiche camere funerarie, contengono olle e urne di pietra o di terra rossa, su cui è inciso o scritto a colori l'epitaffio.

Altre tre nicchie simili contengono vasi di terracotta con o senza iscrizioni; ma decorato con bassorilievi a cui talvolta venivano aggiunti colori, sia nell'incarnato che negli abiti delle figure. Vi troviamo diversi soggetti favolosi, tra

cui la morte che Eteocle e Polinice si danno a vicenda. Questa scena, spesso ripetuta, è stata utilizzata impropriamente per i combattimenti tra gladiatori.

Le urne o sarcofagi volterrani sono senza dubbio le più belle e le più varie. Realizzati in alabastro, ricordano per la loro eleganza le opere greche. Vi vediamo rappresentati una moltitudine di soggetti tratti dalla storia e dalla favola (2), spiegati dal Gori, dal Passeri, ecc.

Ho notato anche in questa preziosa collezione piccole opere scultoree ricoperte di colori molto vivaci, disposte con relativamente poca cura. Alcune di esse sembrano essere state realizzate in gesso e assomigliano molto a quelle povere statuette che gli artigiani portano per le strade e

(1) Vedi la bella dissertazione del Lanzi su questo argomento.

(2) Molti di questi bassorilievi sono incisi nella grande collezione francese intitolata: *Galerie de Florence*, ecc.

vendono a basso prezzo alla gente e ai bambini.

Passiamo alla sala dei bronzi moderni, patria di Cellini, Ghiberti, Donatello, Michelangelo, Verrocchio, e che adottò Giovanni da Bologna, anche per le opere dell'arte fusoria. Le porte del Battistero, degne, secondo l'espressione di Michelangelo, di essere quelle del Paradiso, le numerose statue erette in diverse piazze, e specialmente in quella del Granduca, quelle che ornano i palazzi, le case private e le città dei principi di Toscana, dimostrano fino a che punto quest'arte sia stata coltivata e incoraggiata.

Qui si trova una selezione dei pezzi più belli di questo genere; e, oltre a numerose statue moderne e originali, vi sono conservate copie in bronzo delle più note statue antiche, sia italiane che straniere. Vi si vede il Fauno che è in Spagna, il Cincinnato e la Diana di Francia, il Laocoonte, l'Apollo e il Meleagro, Ercole, Flora e il Toro Farnese, ecc.

Tra le figure moderne, vanno segnalati Cupido e il David di Donatello; un bassorilievo

raffigurante la Crocifissione, opera dello stesso autore; il serpente di bronzo e un altro bassorilievo di Vincenzo Danti, lodato dal Vasari; il busto di Cosimo, che tanto onore portò a Benvenuto Cellini; infine il celebre Mercurio di Giovanni da Bologna. L'artista non ha avuto paura di bilanciare la sua figura su un unico punto stretto. Infatti il dio della luce posa la punta del suo piede sulla testa di Zefiro, di cui sfiora il respiro; si sostiene nell'aria piuttosto che balzare in alto, e sembra pronta a volare via. Gli inglesi fanno così gran caso di questa graziosa figura che ne hanno moltiplicato le copie, e spesso la si vede sul frontone e sulla cupola delle loro case di campagna.

Quest'opera, la più perfetta di Giovanni da Bologna, è una delle poche che possono rivaleggiare con le più belle statue greche. L'autore ha lottato con gli antichi per la leggerezza, la snellezza delle forme e la bellezza del dio dell'immaginazione; li superò persino, esprimendo ciò che loro non avevano osato:

l'azione di volare (1); e se Fidia compose il suo Giove Olimpico dopo aver letto un brano di Omero, possiamo credere che l'artista moderno abbia preso l'idea del suo Mercurio da questo verso di Virgilio:

. . . . . *Agit ventos et turbida tranat Nubila.*

Nella sala dei bronzi antichi sono disposti metodicamente tutti gli dei del paganesimo, a partire da Saturno e Cibele, e dai loro figli Nettuno, Plutone, Giove, Giunone, Cerere, Vesta, ecc. Riconosciamo poi Venere in tutte le sue forme, con tutti i suoi attributi e i suoi vari nomi di Anadiomene, Marina, Vittoriosa, mentre esce dal bagno: la vediamo accompagnata dai geni, dagli amori e dalle grazie, il suo consueto corteo. Altrove troviamo Marte in compagnia di vari eroi dell'antichità, circondato da armi etrusche, greche, romane,

(1) Il Lanzi espresse molto bene questo gesto con queste parole: *par che rade e strisci volando*.

grazie, il suo consueto corteo. Altrove troviamo Marte in compagnia di vari eroi dell'antichità, circondato da armi etrusche, greche, romane, frigie e cartaginesi: notiamo un'Amazzone, forse copiata da quella di Policleto. Poi vengono i semidei, Bacco ed Ercole: quest'ultimo, bambino, quando soffoca i serpenti, adulto nell'atto di sconfiggere Anteo o di porre fine alle sue altre fatiche. La maggior parte di queste figure sono state rinvenute in Etruria, dove sappiamo che il culto di questa divinità era tenuto in grande considerazione. Bacco è rappresentato come bambino o adulto, con i suoi vari simboli, ed è circondato da baccanti, sileni, satiri, fauni e da tutte le divinità della campagna e dei giardini.

Molte altre sale sono piene di tutto ciò che ha a che fare con l'uso religioso, militare, civile o domestico. Si vede quanto fossero ingegnosi gli antichi nell'invenzione di tutti questi oggetti, la cui ricercatissima eleganza non nuoceva alla praticità e all'idoneità; e ci si chiede perché siano

di gusto squisito e di forme infinitamente varie, mentre la maggior parte dei vasi e degli utensili moderni hanno forme ridicole, sproporzionate e spesso molto scomode.

Questa domanda, del tutto naturale, non è stata esplorata in profondità; si è solo dedotto che il gusto per l'arte del disegno fosse naturale tra i Greci, come quello per la musica tra gli Italici.

Sono ben lungi dal sottoscrivere questa proposizione che non spiega nulla; e credo che questi due gusti non siano frutto di una specie di istinto, ma piuttosto di uno spirito di imitazione trasmesso dai padri ai figli. Spiego la mia idea.

In Italia il gusto per la musica sembra naturale poiché tutti, anche il popolo: cantano intonati, osservando la misura, e per parti, senza aver imparato le regole dell'arte di cui queste qualità sono il risultato. È naturale che un francese impari l'italiano fin dalla nascita, se non è circondato da persone che parlano questa lingua? Lo stesso vale per la musica in Italia, perché a Roma non si nasce musicisti più di

quanto non si nasca a Parigi. Soltanto in quest'ultima città, la gente non sente altro che il canto dei pont-neufs nelle strade e, nelle chiese, sente il bel canto gregoriano distorto da cantori ignoranti le cui voci rauche gareggiano con toni falsi e rauchi con il nostro spaventoso serpente; mentre in Italia, nelle chiese, a teatro e perfino nelle strade, le orecchie dei bambini sono sempre lusingate da suoni armoniosi e colti. Si abituano a cantare intonato, come a camminare dritto; e non inventano la musica, come è stato detto, ma ne ricevono le prime nozioni senza rendersene conto; infine cantano, come parlano, più o meno bene, secondo la loro attitudine e la facilità della loro comprensione.

Lo stesso accadeva tra gli antichi. di questo gusto per le arti, così diffuso tra loro che si credeva fosse innato in tutte le classi sociali. Circondati da statue, dipinti, monumenti e una moltitudine di produzioni di un'arte perfezionata, impararono senza difficoltà gli elementi del disegno, apprezzarono tutte le

delicatezze del gusto e comunicarono il loro amore e la loro intima attitudine per la bellezza a tutte le loro opere. Vediamo qui anche strumenti e utensili di uso comune e di materiale comune, ricoperti dalle forme più gradevoli; vasi di terra grezza, la cui curva è graziosa, e che a volte sono ricoperti da dipinti o sculture eseguiti con negligenza, ma il cui motivo è di uno stile eccellente. Il vasaio non era, tuttavia, un pittore o uno scultore; ma, guidato dai capolavori che aveva costantemente davanti agli occhi, non poteva abbassarsi a giustiziare dei lacchè sui suoi vasi, perché il popolo stesso li avrebbe respinti con sdegno.

Concludiamo che l'intelligenza è una pianta che la natura semina a caso e fa crescere in tutti i climi, ma che ha bisogno di essere coltivata dall'educazione perché dia fiori e frutti.

LETTERA LVI.

La famiglia di Niobe. - Dipinti antichi e medievali; busti di Alessandro e Bruto. - Ritratti di pittori famosi. - Il tribuno. - La Venere de' Medici; effetto che produce. Note storiche su questa statua.

Ho appena assistito alla rappresentazione di una tragedia sublime. Una madre, vanagloriosa della sua numerosa e bella famiglia, osò provocare l'ira degli dei, che fecero successivamente perire tutti i suoi figli: alcuni sono già morti o stanno spirando; altri, inseguiti dalle inevitabili frecce, fuggono terrorizzati. La sventurata madre, supplichevole, esalando dolorosi lamenti, il pentimento negli occhi, adagia sulla schiena la più piccola delle figlie, la circonda con le sue braccia, con i suoi vestiti e sembra volerla nascondere, ma invano, allo sguardo vendicativo della divinità. Infine, testimone di questa grande catastrofe, che in un solo giorno distrusse tutte le

sue speranze, immobile per la paura, l'orrore e il rimorso, si trasforma in una roccia, situazione che Dante imitò in un altro soggetto e resa da questo bellissimo verso:

Non piangeva sì dentro impietrai.

Ho appena descritto la prima impressione prodotta dalle statue che rappresentano la catastrofe della famiglia di Niobe; ma più considero il gruppo formato da questa madre e dalla più giovane delle sue figlie, meno riesco a convincermi che solo l'arte abbia prodotto quest'opera. Sembra davvero che Niobe, trasformata in marmo, si offra al mio sguardo.

Vicino a questa figura c'è quella del figlio, colpito da una freccia che lo fece cadere; due delle sue sorelle esprimono sorpresa e compassione; una terza, di singolare bellezza, porta nella sua fisionomia i tratti dello sconforto e del terrore. Un giovane ragazzo volge gli occhi al cielo e, dubitando della sua clemenza, fugge a caso; Un altro indica con il dito il punto in cui è appena caduta una vittima, o forse indica la

strada che seguirà per fuggire, a colui che, in ginocchio, con lo sguardo e il gesto, sembra accusare gli dei di crudeltà e ingiustizia. Una fanciulla si circonda del velo, alza le mani e gli occhi e, timorosa ma fiduciosa nella sua innocenza, prega fervidamente. Uno dei suoi fratelli, con il braccio avvolto nel mantello, cerca di farne uno scudo; infine un vecchio, che alcuni prendono per Anfione, marito di Niobe, altri per il maestro di giovani principi, brandisce la sua spada... arma inutile contro le frecce di due divinità.

Queste statue sono più o meno belle; ci sono alcune i cui sentimenti e la cui posa sono perfetti, ma la cui esecuzione è mediocre. Una di queste viene addirittura ripetuto due volte; ma, di queste due figure, una è molto superiore all'altra, Inoltre, questo gruppo non era completo; perché la tradizione degli antichi poeti, seguita da Dante in questi versi:

O Niobe con gli occhi dolenti
Vedeva io te segnata in su la strada

Fra sette e sette tuoi figlioli spenti!

diede quattordici figli a Niobe; Ne mancava uno che pensavamo di aver trovato in una statua di uno scalpello greco, con il corpo piegato e il braccio alzato in aria, come per parare un colpo. Questa figura era stata inizialmente scambiata per un Endimione; ma, a quanto pare, venne eseguita per un altro gruppo, quello di Firenze non era l'unico. Due statue del Museo Capitolino, una in Casa Colonna, un'altra di proporzioni più piccole nella Villa Albani, e quelle che si trovano a Verona e in Inghilterra, sembrano essere la ripetizione dei figli di Niobe, e inducono a congetturare che questo soggetto sia stato ripetuto più volte, e in vari luoghi, dagli scultori antichi; e forse possediamo solo copie di originali ammirevoli che sono andati perduti per sempre. Questo dubbio è infelice; ma eleva la mente a una perfezione ideale che onora gli antichi e dà un'idea sublime dell'arte.

La tragedia, o, come dicono gli italiani, la favola di Niobe, fu esposta per lungo tempo a

Villa Medici, finché il Granduca Leopoldo diede ordine di trasportarla a Firenze. Fece costruire una sala degna di ricevere simili ospiti. In effetti, a imitazione delle sale delle terme, questa sala, decorata con colonne, stucchi, pitture e dorature, è estremamente ricca, persino troppo magnifica, mi sembra.

A Roma queste statue erano disposte in gruppi irregolari e collocate sui diversi piani di una roccia artificiale. Qui sono sistemate metodicamente nella stanza, in luoghi più adatti allo studio che a creare effetti pittoreschi. Cerchiamo di motivare questa disposizione partendo dal presupposto che gli antichi ritenevano che i figli di Niobe, colpiti da frecce vendicative in aperta campagna, e le figlie nella casa della madre, dovessero scegliere tra una tradizione o l'altra per ottenere la necessaria unità in una simile scena. Come paesaggista, mi dispiace un poco l'effetto di questo gruppo, anticamente posto all'aria aperta, che si staglia contro il cielo o contro una cortina di verde, e

cambia aspetto a seconda che il sole illumini le figure nelle diverse ore del giorno (1).

Parlerò ora di una serie di dipinti antichi, del Medioevo e del Rinascimento; oltre a iscrizioni e frammenti che riempiono due stanze. Tra gli ultimi oggetti, notiamo il Bruto schizzato da Michelangelo e il busto di Alessandro. Questo conquistatore alza la testa verso il cielo e sembra rivolgersi a Giove:

Dice a Giove Alessandro alzando il viso
A me la terra a te soggiace il cielo
Così l'impero abbiam fra noi diviso.

Torniamo per un momento in compagnia di artisti famosi dipinti da loro stessi. Offrendo la propria immagine, danno una prova molto

(1) Una delle figure, quella del giovane inginocchiato, è visibile solo da un lato, mentre l'altro è appena abbozzato. Il che dimostra che, nel gruppo antico, poteva essere visto solo da un lato, o che era raggruppato con un'altra figura.

autentica del loro modo di operare e del loro stile.

Sappiamo che questa collezione è unica e lo sarà sempre, perché non esistono altrove ritratti originali della maggior parte di questi pittori. Ce ne sono trecentotrenta qui, e sono state incisi nel Museo Fiorentino.

Ordinati per scuola, notiamo prima quella di Roma accanto a quella di Firenze; tra le due risplendono l'allievo dell'uno e il maestro dell'altro, il divino Raffaello, con al fianco il suo amato discepolo Giulio Romano; Barrochi, Succheri e gli altri suoi allievi formano il suo seguito.

Il ritratto più antico della scuola fiorentina è quello di Masaccio, vero rinnovatore dell'arte, che ebbe la gloria di non aver avuto modello, e di aver servito da modello ai più eccellenti pittori, e allo stesso Raffaello. Vediamo anche i ritratti di Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo; ma ci sono alcuni dubbi sull'autenticità di quello di Michelangelo. Poi

vengono quelli di Pontormo, Allori, Salviati, Vasari, ecc.

La scuola veneziana e quella bolognese offrono Giovanni Bellini, uno dei capiscuola della prima; e Giorgione, suo successore, che aprì gli occhi a Tiziano, che nessuno ha superato nel colore, oggetto principale della gloria e degli sforzi della scuola lombarda. Dopo di loro troviamo Paolo Veronese, Parmigiano, Tintoretto, ecc.

Bologna, oltre all'antico Primaticcio, offre una serie gloriosissima nella famiglia dei Carracci, sostenitori e restauratori della pittura in Italia e fondatori di una celebre scuola i cui discepoli divennero a loro volta maestri. Domenichino, Albani, Guercino, Lanfranco, dimostrano che i principi di questa scuola erano tanto migliori, in quanto ciascuno di loro aveva uno stile originale e classico nel suo genere.

Potremmo infatti opporre l'esempio dei Carracci a chi pensa che le scuole pittoriche tendano alla degradazione dell'arte e

all'introduzione della maniera. Bisogna osservare che il grande principio di tutto ciò era quello di copiare non le opere del maestro, ma l'immenso libro della natura, e di seguire l'impulso del proprio genio, guidati però dalla riflessione e dall'esperienza. Ne consegue che se gli studenti, ai quali la natura non ha concesso disposizioni felici, si trascinano servilmente sulle orme del professore, quelli dotati di vero genio se ne allontanano presto e volano con le proprie ali sulla strada che si sono tracciati e che, per loro, diventa fertile di bellezze nuove e originali.

Tra i ritratti di pittori famosi non sono stati dimenticati gli stranieri. Tra i fiamminghi troviamo Holbein, Albrecht Dürer, Rubens, Van Dick e molti altri. Gli spagnoli mostrano con orgoglio il loro Velasquez. I francesi, Lebrun e la sua scuola. Ma il Raffaello di Francia, Poussin, manca dalla collezione.

Non parlerò dei pittori moderni: dobbiamo lasciare che il tempo assegni loro il loro vero

rango e passi sulle loro opere la vernice imparziale dell'immortalità.

Nella fretta di raggiungere la famosa sala, dove respira, per così dire, la Venere de' Medici, indico solo il gabinetto delle medaglie, che ne conta quindicimila; e quella che contiene un tesoro di pietre preziose, lavorate in cavo e in rilievo, o sotto forma di vasi e gioielli di ogni genere. Né mi fermerò alla raccolta di dipinti di tutte le scuole, né a quella di stampe e disegni. Mi affretto alla Tribuna.

Una semplice descrizione non è sufficiente quando si tratta di questo luogo: sarebbe necessario usare il linguaggio della poesia per far conoscere degnamente questa specie di santuario in cui sono riuniti i pezzi più rari della galleria, in scultura e pittura.

Gli italiani amano il meraviglioso; La loro ardente immaginazione impiega quasi sempre mezzi straordinari per ottenere effetti.

Notiamo questo gusto per la magia nelle loro rappresentazioni teatrali, nelle loro feste e

perfino nelle loro cerimonie religiose. A Firenze, appena si entra nella celebre galleria, si viene informati della Venere; e, per farlo desiderare ancora di più, è l'ultimo oggetto che vi fanno vedere. Infine, i custodi, con aria reverenziale, aprono la porta alla dea. Tutto è organizzato in modo tale da produrre un'impressione improvvisa nei più indifferenti; si entra in silenzio, oppure parlando piano, temendo, per così dire, di disturbare, con sfoghi indiscreti, il pacifico santuario della dea della bellezza. Un giorno dubbioso accarezza gli oggetti: questa tinta misteriosa ne accresce l'incanto. Si scosta una tenda: un raggio di luce pura, scendendo dalla volta, colpisce la statua e sembra animarla.

Ecco i mezzi che i fiorentini, giustamente idolatri della loro Venere, impiegano per farla apparire con tutti i suoi pregi. La statua è isolata dagli oggetti circostanti mediante una specie di cornice ricoperta di velluto di colore scuro. Questa cornice mobile posta di fronte allo spettatore diventa uno sfondo su cui vengono

disegnate tutte le forme e i contorni della figura, da qualunque punto di vista la si voglia considerare. Il tendaggio è rosso e si riflette sul marmo semitrasparente in una tonalità in cui lo sguardo ingannato crede di trovare il colore e la lucentezza che appartengono solo alla vita.

Un oggetto simile è utilizzato anche a Roma per apprezzare meglio l'Apollo del Belvedere. Gli iniziati sono ammessi solo di sera; si avvicina una torcia: in questa luce tremolante e magica, il dio appare. Il gioco di luci e ombre sembra muoversi e cambiare aspetto manualmente man mano che la torcia viene posizionata in direzioni diverse e a diverse altezze. I riflessi, visibili sulle pareti del nido, aiutano a cogliere la perfezione dei particolari meno evidenti e conferiscono allo stesso tempo un aspetto più grandioso.

Questo genere di ciarlataneria, per quanto possa sembrare a prima vista infantile, lascia un segno indelebile nella memoria dei viaggiatori incantati. In effetti, l'opera della scultura, di

quell'arte che, per dirla in parole povere, è dell'esistenza e non della vita, può essere percepita solo dagli intenditori, se non attraverso tali aggiunte all'arte del chiaroscuro.

Inoltre, la Venere de' Medici non deve avere l'illusione di produrre solo questo prestigio, e alla natura del marmo. Modellata in gesso, perderebbe senza dubbio il suo effetto, ma senza essere meno perfetta.

L'ammirevole combinazione delle forme più seducenti, dei movimenti tanto agili quanto aggraziati, delle espressioni fugaci che sembrano unire ingenuità e finezza, una sorta di civetteria con timida modestia, tutto questo le comunica un fascino che la renderà sempre degna del genere di culto di cui è oggetto, e che esalta l'entusiasmo a un punto di cui non è possibile farsi un'idea esatta senza aver visto l'originale di questa sublime statua.

Lodata in tutte le lingue, studiata da tutti gli artisti, essa è sfuggita, per così dire, alla penna, alla matita e allo scalpello che hanno cercato di

imitarla. Dobbiamo usare, per descriverla, le espressioni infuocate che Ariosto impiega per rendere le bellezze del suo Olimpo? Vogliamo riportare quelle di Winkelmann, che ammira con entusiasmo e parla di questa Venere con il fuoco di un amante? Dobbiamo rinunciare a questa pretesa e accontentarci di dire che da tre secoli a questa parte, da quando sono stati condotti scavi a Roma, in Italia e in Grecia, dove sono state rinvenute più di mille statue della dea della bellezza, questa è ancora la più bella; e che ella è infine, tra le altre Veneri, ciò che questa divinità è per tutte le divinità dell'Olimpo.

Questa statua, infatti, è sufficiente a immortalare il suo autore e perfino il principe che l'ha salvata dall'oblio. Si diceva che fosse stata trovata nei giardini di Nerone a Tivoli; ma non ne viene fornita alcuna prova e la storia della sua origine è molto oscura. Nel catalogo degli acquisti per la galleria sono menzionate diverse Veneri; nessuna delle loro descrizioni si adatta completamente a questa. Il Lanzi sospetta, a

ragione, che provenga dal museo del cardinale Carpegna, e la descrizione che ne fa il Boissard (1) è del tutto appropriata per questa figura: essa supera, dice, in bellezza tutte quelle che si trovano a Roma; e, se fosse intera, non ce n'era al mondo che potesse esserle paragonata: il che fa credere, aggiunge, che si tratti proprio della Venere di Gnido.

Del resto, questa statua non è meno bella, anche se la sua origine esatta non è nota. Ma un dettaglio che ne accresce il valore è il fatto di vedere scritto in greco, sulla base, il nome dell'artista che l'ha realizzata: Cleomene, figlio di Apollodoro, ateniese.

Gli autori antichi, ad eccezione di uno, non menzionano questo nome; e, secondo diversi critici (2), questa iscrizione è solo una frode, la parte della base dove si trova essendo visibilmente una parte aggiunta. Inoltre, i caratteri che abbiamo cercato di imitare dal greco antico non sono così esatti da non consentirci di riconoscere eventuali errori. Ci

sono altre prove che sembrano convincenti: per esempio, lo scultore non avrebbe messo *"fait"* al posto di *"faisoit*", come scrissero modestamente gli artisti antichi, senza eccezione di Apelle e Policleto.

Questo dubbio sul vero nome dell'autore lascia spazio a congetture. Alcuni pensano che questa Venere sia quella di Fidia, che Plinio ammirò a Roma nel portico di Ottavio; altri la riconoscono

La sola opinione del dotto archeologo Visconti annienta tutte le altre. Il signor Mongès (3) è del

(1) Jean-Jacob Boissard, Topog. Urb. Rom., p. 109.

(2) Gori, Mus. Fior:. , vol. III, pag. 35. Mariette, Trattato delle pietre incise, pagina 102. Bianchi, Ragguag. della Galler. pag. 194. Maffey, Crit. Lapid., libro III, cap. 1. come la Venere di Cnido, opera di Prassitele, e descritta da Luciano; infine, c'è chi sostiene che essa sia la Venere di Skopas, e che il delfino e i piccoli amorini caratterizzano la figura di questo maestro.

suo avviso; e il suo ragionamento mi sembra molto plausibile. L'iscrizione, ha detto, era considerata apocrifa dagli antiquari addetti alla galleria, perché temevano di ridurre il prezzo della statua attribuendola a Cleomene, di cui parlava solo Plinio. Ma se questa iscrizione, dice il signor Visconti, fosse stata data a Fidia, a Prassitele o ad altri, è da credere che essi avrebbero usato la loro erudizione e la loro critica per metterne l'autenticità al di sopra di ogni sospetto. Egli pensa quindi che, nel trasporto della Venere, dal luogo dove fu dissotterrata presso il suo primo proprietario, o da lì al castello mediceo, o infine da Roma a Firenze, l'antica iscrizione si sia rotta in più pezzi, e che sia stata incisa di nuovo su un altro marmo, e raffigurata come era, eccetto una lettera mal formata; aggiunge, infine, che è a Cleomene che Plinio attribuisce le Tespiadi, ov-

(3) Galleria di Firenze, 39° spedizione.

vero i muschi conservati a Tespie, e che visse poco prima della distruzione di Corinto e della schiavitù della Grecia.

LETTERA LVII.

Descrizione della Tribuna. - Dipinti. - Statue: l'Arrotino, l'Apollino, il Fauno e i Lottatori.

La nostra attenzione è da tempo assorbita dalla Venere de' Medici. Superiore a tutti gli oggetti che la circondano, bisogna fissarla senza condividerla; ma i locali che gli servono da santuario e le statue che compongono il suo cortile meritano non meno le nostre osservazioni.

Questa sala, chiamata Tribuna, non so perché, fu costruita dal Buontalenti. La pianta è ottagonale e ben si adatta al suo utilizzo; il taglio è elegante e ben proporzionato, e i profili hanno un gusto abbastanza puro. La luce naturale entra attraverso otto finestre ricavate all'altezza della cornice; si può ridurre la luce per mezzo di tende di silicio, in modo da permettere, a piacimento, di vedere gli oggetti di pittura e scultura nella luce più adatta. Questa giudiziosa disposizione

dell'architetto colpisce i viaggiatori più dei ricchi ornamenti della cupola, eseguiti su disegni di Pocetti, o meglio del Granduca Francesco.

Questo luogo, come quei templi che si rifiutava di aprire ai profani, non poteva sostenere gli oggetti mediocri che si cercava di introdurvi e si era costretti ad escludere. Ad esempio, la celeste Venere, tanto ammirata in Bologna e il celebre dipinto dell'Apparizione di Cristo alla Maddalena, di Pietro da Cortona, non rimasero lì, perché, secondo l'Algarotti, avevano degli sgradevoli vicini che li eclissavano. La stessa sorte toccò ad altri dipinti che furono lasciati lì più per simmetria e ornamento che per il loro merito; ma tutto il resto merita la massima attenzione.

Tra i dipinti, infatti, notiamo diversi capolavori. La Sacra Famiglia di Michelangelo è giustamente considerata il più grande dipinto da cavalletto di questo grande maestro. La Vergine è inginocchiata e presenta il bambino Gesù a San Giuseppe. Queste tre figure sono raggruppate

con infinita arte; il disegno è perfetto, così come l'espressione della Madre divina che guarda il figlio con la gioia più pura. Sullo sfondo del dipinto, e in un piano molto lontano, vediamo diverse figure nude che escono da una vasca: sembrano uno studio di quelli che Michelangelo introdusse nel celebre cartone realizzato in competizione con Leonardo da Vinci (1). Questo dipinto, ben conservato, fu realizzato per Agnolo Doni, un ricco amante dell'arte. Il prezzo dell'opera fu fissato a settanta corone; ma, volendo Doni contrattare, l'artista, di cui è nota la fierezza, alzò il prezzo a cento scudi; l'amatore protestò: alla somma che Doni si ritenne felice di pagare subito all'artista si aggiunsero quaranta scudi. Questo tratto, degno dell'antichità, è in effetti il corrispettivo della disputa tra la Sibilla e Tarquinio, in occasione del libro degli oracoli (2).

Un'altra Sacra Famiglia, realizzata da Leonardo da Vinci, non è di minor valore, sebbene sia meno celebrata dagli storici. Nelle

vicinanze vediamo diversi dipinti di Fra Bartolomeo, maestro e allievo di Raffaello (3), che unì la correttezza di quest'ultimo allo stile grandioso di Michelangelo. Queste qualità sono riconosciute in Davide e Isaia: esse tuttavia cedono al suo ammirevole San Marco, che si trova tra i dipinti di Fra Bartolomeo., ciò che è Mosè tra le sculture di Michelangelo.

Vorrei anche menzionare due dipinti di André del Sarto, pittore aggraziato, semplice e naturale, che quasi raggiunse l'altezza di Raffaello consultando solo la natura.

Daniele da Volterra, celebre perla sua Deposi-

(1) Riguardo a questi celebri cartoni andati perduti si può consultare il Vasari.

(2) Plinio e Dionigi di Alicarnasso riferiscono questo fatto.

(3) Raffaello, allora molto giovane, insegnò la prospettiva a padre Bartolomeo, il quale gli diede lezioni di colorazione.

zione dalla Croce, posta accanto alla Trasfigurazione, ha qui un dipinto che rappresenta la Strage degli Innocenti. Questa vasta composizione è divisa in diversi gruppi di forte e grande espressione. Riconosciamo lo stile del Buonarroti, che Daniele si vantava di imitare; ma aggiungiamo che troppo spesso egli fu solo il copista dei disegni del suo maestro.

Tre dipinti di Raffaello dimostrano chiaramente i progressivi progressi di questo raro genio. Nel primo riconosciamo l'opera di un giovane allievo ancora timido, che non osa discostarsi dai modi del suo maestro e vede la natura solo attraverso i pregiudizi della scuola. In un altro dipinto notiamo meno semplicità e ingenuità, ma più grazia e forza: è il primo volo del genio che tende a librarsi al di sopra della sfera comune; è Virgilio che, dopo aver cantato i pastori, si eleva alle Georgiche, ma non ha ancora raggiunto l'apice dell'Eneide. L'ultimo dipinto appartiene al terzo periodo del talento di Raffaello, ed è realizzato nella sua maniera più

perfetta; ha tutta la grandiosità che la caratterizza. Si tratta del San Giovanni Battista nel deserto, descritto con compiacenza dal Vasari e di cui il vigoroso e brillante bulino del nostro celebre incisore ci ha dato una traduzione così bella.

Correggio non deve essere separato da Raffaello: è suo rivale per la grazia, suo maestro per il colore e per il modo di rendere l'effetto esteriore dei corpi, mentre è a sua volta sconfitto nell'espressione delle forme e degli affezioni dell'anima.

Non fermiamoci a Parmigianino e Bassano: la Baccante di Annibale Carracci, capolavoro di disegno in una difficile posizione del corpo, rende un torto a questi pittori manierati. La Sibilla del Guercino è degna di un allievo del Carracci; la forza del rilievo e il chiaroscuro di questa figura e delle altre opere di questo maestro, gli hanno fatto guadagnare il nome di mago della pittura.

Una mezza figura del Guido porta questo carattere che egli aveva preso in prestito dall'antichità e che, a suo dire, aveva tratto in particolare dallo studio del gruppo della Niobe.

Infine, nominiamo Albane, un altro allievo del Carracci; questo grazioso pittore rappresentò più amori di quanti ne cantò Anacreonte, e più angeli di quanti ne introdusse Torniello (1) nei suoi poemi.

Vogliamo parlare anche della famosa Venere di Tiziano? Algarotti lo annovera tra quelli della sua seconda maniera; la chiama rivale della Venere greca. Ma, sia che questo dipinto mi sia stato troppo lodato, sia che abbia perso, con le sue velature, i morbidi mezzi toni che erano il merito principale della sua colorazione, non produce più la stessa impressione; e questa Venere è solo una semplice mortale, rispetto alla madre degli Amori.

Torniamo alle statue. Quella che rappresenta

(1) Poeta della scuola manierata.

un uomo nell'atto di affilare un grosso coltello su una pietra, e che viene chiamata l'Arrotino, rotino, per la ragione che non ci si riesce a mettere d'accordo sul nome del personaggio che rappresenta, è senza dubbio una delle figure più belle che conosciamo. È fatto di marmo trasparente, scolpito con perfetta intelligenza della natura; e la sua espressione è così vera, così viva, che sembra animare la materia.

Coloro che chiamarono questa figura Cincinnato o Manlio Capitolino non avevano osservò Winkelmann, quelle scaglie di barba sulle guance che, nella scultura antica, sono il carattere costante del volto dei barbari. In genere riconosciamo l'azione di uno schiavo che ascolta con grande curiosità, e persino paura, un complotto. Questa fu l'opinione accolta fin dal tempo di Cosimo I, da artisti di grande valore, e fatta propria dal popolo, sempre attaccato alle tradizioni.

D'altronde, non esiste scoperta di una cospirazione più degna degli onori di una statua

di quella descritta da Plutarco. L'evento accadde ad Alessandria: l'eunuco Potino avrebbe pugnalato Cesare durante un pasto; il piano fu scoperto da uno schiavo barbiere, di natura timorosa, che, ascoltando tutto, ebbe dei sospetti, raccolse indizi e informò il suo padrone. In effetti, lo stile della statua, la sua fisionomia servile, il suo volto turbato dalla paura, l'espressione di *omnia auribus captat*, molto ben resa, l'azione dell'affilare, corrispondente alla professione dell'individuo, tutto concorda con il testo, tranne il coltello, troppo largo e troppo lungo per assomigliare a un rasoio, sebbene, nell'usanza di radere tutto il corpo, si potrebbe usare un tale strumento. Tuttavia, la forma di questo ferro diventa più adatta nelle mani dello Scita che sta preparandosi a scorticare Marsia; e rimango fedele all'opinione espressa sopra.

In ogni caso, la figura affascinante di Apollonio contrasta con quella di cui abbiamo appena parlato. Questa statua è stata paragonata a quella dell'Apollo del Belvedere: si tratta,

secondo l'espressione di Lanzi, di paragonare un individuo alla stessa persona, ma in età diversa. Si tratta di un giovane adolescente che finora ha dimostrato di saper solo scagliare frecce contro i timidi leoni dei boschi; l'altro è un uomo adulto che ha già trionfato sul serpente Pitone e sui giganti. E, per usare le espressioni degli antichi, che distinguevano la Venustà dalla bellezza, si potrebbe dire che l'una dà l'idea della bellezza sublime, e l'altra, come Venere, dello stile aggraziato e voluttuoso.

È certo che difficilmente si potrebbe concepire una forma della testa più bella, una conformazione degli arti più delicata e una posa più aggraziata e flessibile. Si racconta che un sovrano, vedendo questa figura, disse con arguzia: "Se le statue potessero sposarsi, la Venere de' Medici non avrebbe potuto trovare un abbinamento più adatto di questo Apollo".

Il Fauno che segue è una produzione dei tempi migliori della scultura antica ed è stato restaurato nel periodo più brillante della scultura moderna.

Maffei vuole che Michelangelo sia l'autore di questo restauro, fatto con tale intendimento dell'arte, che ogni muscolo, ogni vena, è ripreso e continuato, e si accorda perfettamente con tutta la struttura della figura. È raffigurato mentre suona con il piede destro lo *scabillum*, uno strumento raro da trovare nei monumenti antichi, che conferisce un certo valore a questa statua. Maffei menziona uno scabillum simile tratto da un antico baccanale; ma lì il fauno che suona questo strumento, lo accompagna solo con un battito di mani, che era forse il vero gesto di quest'ultimo, al quale durante il restauro furono dati i cembali.

Inoltre, questa figura, che trasuda gioia, è notevole per la sua agilità, per la sua selvaggia semplicità che si adatta al soggetto e all'azione. Niente è più naturale, sebbene piena di artificio, della curvatura del corpo più flessibile e meglio proporzionato. Il Fauno del Palazzo Altieri ha all'incirca le stesse dimensioni, ma è più giovane.

Concludiamo la nostra rassegna con il gruppo che Algarotti chiama la Lotta e che stimava più di tutte le altre figure presenti nella galleria. Cardinale Aless. Albani era della stessa opinione. Questo gruppo, che si credeva appartenesse alla famiglia di Niobe, poiché rinvenuta nello stesso scavo, è unica nel suo genere; ed è il più bel monumento che ci rimane dell'antico Pancrazio, un gioco misto, composto di lotta e pugilato, e nel quale si potevano usare le torsioni degli arti, i morsi e così via, finché l'avversario non ammetteva la sconfitta. Questo gioco era tenuto in grande considerazione tra gli Spartani; ma Alessandro lo detestava, perché, secondo lui, si era soliti dire: sono sconfitto.

Queste due statue esprimono perfettamente il soggetto: il vinto, costretto a chiudersi in sé stesso, costretto, contenuto e legato, per così dire, dai nodi formati dalle membra del suo corpo, è accasciato sotto il suo peso, contuso dalla violenta pressione delle dita e dalla torsione del braccio destro, colpito da ripetuti

colpi; e, in questa posizione, nell'impossibilità di allontanarli o evitarli, è sul punto di chiedere pietà.

È difficile stabilire se questo monumento sia quello di una famosa battaglia, come il dipinto di Arrichione in Filostrato; o se si tratta di un gruppo fatto per l'ornamento di una palestra, seguendo l'uso indicato da Plinio; o se il suo scopo era l'istruzione dei giovani, che lì potevano apprendere, senza alcun maestro, l'arte della vittoria.

Riconosciamo comunque l'indirizzo e il talento di osservazione dell'artista che ha modellato individui così belli, imprimendo tuttavia in loro tutte le caratteristiche dei pugili, la cui conformazione deve offrire spalle larghe e robuste e tutte le parti muscolari del corpo irrobustite dall'effetto dell'esercizio continuo. Mettendoli in azione, aggiunse la tensione dei nervi, il gonfiore dei muscoli e delle vene che, nel Laocoonte, sono l'effetto del dolore, e che qui esprimono parecchie altre affezioni,

ugualmente ben dipinte nelle fisionomie. L'offerta del vincitore è un misto di rabbia e gioia insultante; l'uomo sconfitto, con la fronte aggrottata e le labbra dischiuse, esprime sofferenza più che orgoglio umiliato. Si tratta di un bell'esempio dell'espressione che gli antichi sapevano dare alle loro figure, quando il soggetto lo comportava, anche se Mengs sostiene che si distinguevano poco in questo campo.

Possiamo credere che questi lottatori siano quelli di Cefisodoto, di cui si parla in un passo di Plinio (1), frainteso dai commentatori, e il cui significato sembra essere che questi lottatori si tenevano così strettamente l'uno con l'altro che si notava sulla loro carne questa depressione, frequente nei corpi viventi, e che raramente si imita nel marmo. Il braccio teso del vinto, premuto con forza dal suo antagonista, dovrebbe offrire l'esempio di questa depressione, così mal

(I) Libro XXXVI, cap. V

valutata da Plinio: ma non possiamo più giudicarla, poiché le due braccia sono state restaurate. Si dubita addirittura che le teste siano antiche; e ci affidiamo ad un'incisione di Cavalieri realizzata prima del restauro. Tuttavia, condividiamo l'opinione del Lanzi che le ritiene originali, specie quella dei vinti; l'altra, secondo alcuni artisti, è stata solo ritoccata. Tutte sono così belle, che sarebbe desiderabile che le arti moderne ce ne fornissero spesso di simili.

Sebbene abbia esaminato la maggior parte degli oggetti importanti della Galleria di Firenze, non la lascio senza rammarico, e potrei ancora trovarvi nuovi soggetti di osservazione e di studio; ma le belle giornate mi ricordano le mie escursioni preferite.

LETTERA LVIII.

Primavera, Calendimaggio. - Fiaba. Il Ferragosto e la Fierucola, altre feste in uso in Toscana. - La loro origine.

Le tracce dell'inverno sono scomparse nel giro di pochi giorni; e, come per un potere magico, il respiro profumato di Favonio dissipato il gelo e cambiato improvvisamente l'aspetto della campagna. I germi della vegetazione si sviluppano, la linfa fermenta, agisce con forza e la terra si ricopre spontaneamente di verde.

Avevo già raccolto la primula e il giacinto nei giardini. Ora una raccolta di fiori di ogni tipo ricopre i campi e i prati; gli alberi sono adornati da giovani foglie le cui diverse tonalità ricorderebbero l'autunno se non avessero tutta la freschezza della primavera. Non temiamo più le pungenti tonalità fredde dell'alba; i suoi raggi acquistano più forza e purezza; brillano e

giocano in un certo senso attraverso una leggera nebbia, che, cadendo presto in abbondante rugiada, nutre, feconda e riscalda il seno della terra.

È tempo di lasciare la città e iniziare le mie escursioni panoramiche; Per me è un piacere, un bisogno, un dovere assistere al risveglio della natura.

Ho già superato la porta di Santa Croce, i mulini e le cascate dell'Arno. Avanzo e cammino lentamente lungo le sue rive ombreggiate da pioppi e salici. Quanto è fresco e divertente questo sito! Attraverso gruppi di alberi da frutto e ciuffi di lillà, vedo il fiume scintillare sulla riva, o le sue onde che si infrangono pacificamente tra i flessibili steli dei vimini che si inclinano seguendo la corrente. Più avanti, sul pendio ricoperto di vigneti, eleganti casolari si stagliano contro la linea azzurrina delle rocce di Fiesole, coronata dalle sue mura etrusche e notevole per la snella torre che funge da campanile della sua cattedrale. Più vicino a me,

i campi, separati da siepi di canne, mi offrono i loro raccolti più vari. Tuttavia, non vedo nessuno al lavoro e incontro solo abitanti del villaggio vestiti con i loro abiti migliori, che sembrano più dediti ai loro piaceri che alle occupazioni rurali. Finalmente vedo una fattoria: davanti al cancello è appena stato piantato un giovane albero; nodi, nastri e festoni di lamé svolazzano sospesi ai rami e brillano attraverso il fogliame: rami carichi degli stessi ornamenti e una corona di fiori ombreggiano una finestra; l'aria risuona di una canzone; la finestra si apre e tre giovani donne, fresche come la stagione e adorne di bei vestiti, si offrono sorridenti alla vista dei loro amici, dei loro amanti.

Questa scena pastorale mi ricorda che oggi è il primo giorno di maggio, Calendimaggio, festa nella primavera della vita, che fa battere il cuore a qualsiasi età, e spesso scioglie anche il ghiaccio della vecchiaia.... Ricchi abitanti delle città, voi non conoscete quasi per nome questa gioiosa festa, non ne siete mai stati gli

accompagnatori; voi disdegnate questi piaceri semplici e disadorni, che né i vostri palazzi, né le vostre sale da gioco, né le vostre sale da spettacolo vi offrono! Avendo trasformato la notte in giorno, come se aveste paura di esporre i vostri piaceri alla luce del sole, non apprezzate la rinascita della natura. Chiusi nelle alcove dorate, dormite ancora, mentre io da parecchie ore godo la vista dei tesori della campagna, assaggio l'aria pura del mattino, mi bagno nella rugiada, e sento risuonare gli accenti ingenui dell'amore e della gioia.

Ricchi abitanti delle rive dell'Arno, verrò spesso a vedere i vostri giochi, ad ascoltare i vostri canti amorosi. Firenze mi vedrà studiare le meraviglie dell'arte; imparerò solo nei campi a conoscere i piaceri e le bellezze della natura.

Ma il concerto rustico assume un accento più allegro e vivace; i giovani di entrambi i sessi si mescolano e formano una catena attorno all'albero di maggio; segue rapidamente un salto in cadenza, mentre i genitori preparano il pranzo

su un lungo tavolo allestito all'ombra del pergolato che funge da vestibolo.... Disegniamo questo quadro degno del Bassan, del Teniers o del pennello più aggraziato di Paolina Gauffier (1).

Tuttavia ero stato notato. Il contadino si avvicina a me e, con aria schietta e persino gentile, mi invita a condividere il pasto campestre. Ho esitato. Sua figlia si distingue

(1) Nata a Roma da genitori francesi stabilitisi in questa città, lì acquisì il gusto per le arti e divenne la moglie di Louis Gauffier, un pensionato del re all'Accademia e l'emulatore del famoso Drouais. Il talento, la gentilezza e la benevolenza di Madame Gauffier costituivano il fascino della sua famiglia e della piccola cerchia di amici che si riunivano nella sua casa di Firenze. Rendendosi conto della differenza che doveva esistere tra gli studi dei due sessi, si limitò a tracciare sulla tela scene familiari, il cui soggetto traeva dalla sua anima sensibile. I piaceri, i doveri dell'amore coniugale, i timori e le speranze della maternità; Queste sono le

scene ingenue che ha disegnato con tanto arguzia quanto sentimento, e che rese piccante mediante costu-

dal gruppo di danza; mi tende la mano: posso resistere alle sue ingenue richieste? Mi arrendo; mi attira verso le sue compagne; la catena di cui parlo si rinnova allora e ci voltiamo con un raddoppiamento di gioia e di vivacità.

Poi offro ai miei ospiti lo schizzo di questa scena. Gli viene concesso l'onore di essere collocato nella cornice che circondava la figura

mi molto vari dei paesani italiani; genere da lei creato, per così dire, e che fu poi adottato, con tanto successo, dalla signorina Lescot. Diversi dipinti da lei realizzati per l'Inghilterra e lì incisi sono gli ultimi frutti di un talento così gradevole. Una malattia al torace, il cui germe le era stato trasmesso dal marito, la portò nel bel mondo nel fiore degli anni, quando la sua giovane famiglia aveva più bisogno delle sue cure e del suo esempio. Inconsolabile, Gauffier ruppe i suoi pennelli sulla tomba della sfortunata moglie e le sopravvisse solo poche settimane. Aveva solo trentotto anni e morì verso la fine del 1601.

illuminata dell'Ebreo errante, senza tuttavia nasconderla del tutto; e ci sediamo a tavola come i migliori amici del mondo.

Un vecchietto dalla testa calva, circondata da capelli grigi, che, accompagnandosi al basso, aveva allietato il pranzo con tante belle canzoni, viene chiamato dai bambini per raccontare la meravigliosa storia di Ferragosto, di Calendimaggio e delle loro sorelle La Befana e La Mezza Quaresima. Cede alle richieste della assemblea, mentre mi unisco con tutto il cuore, desiderando essere un testimone della singolare eloquenza di queste rustiche improvvisazioni.

L'omino si posa sul tavolo: incoronato con un berretto di carta dorata e un vestito con una sciarpa di calicò che funge da berretto, depone accanto a lui un fiasco circondato da paglia ed esclama: Ragazzi, ragazze, ed voi altri tutti quanti ascoltate! Dopo una pausa, mentre beveva un sorso, disse con un'aria ridicolmente seria: Oh questa bella e vera storia raccontata da San Ferragosto; non gli ho parlato durante il suo

ultimo viaggio sulla Terra, e sarà lui a parlare con me. Alzando e ingrossando la sua voce, esclamò: "*Dunque io son Ferragosto!*" A questa parola la truppa gioiosa, con gli occhi fissi e la bocca semiaperta, fece rima immobile e osservò il più grande silenzio. Ferragosto si erge eretto, allarga le braccia, lancia i suoi sguardi sugli spettatori e comincia il suo racconto:

C’era una volta un gran Re, che fu anche imperatore di Roma; Carlo Magno era il suo nome. Dopo aver fatto molte conquiste, venne nel nostro paese con un gran numero di persone: mio padre era nel numero. In ogni caso, c'era un solo narratore a Belgioso; ma il re amava le persone di talento, di qualunque classe fossero; e mio padre, famoso per la sua arte, fu portato a corte. Ebbe la sfortuna di morire durante il viaggio, dopo aver però raccomandato i suoi figli al buon re Carlo, che noi seguimmo a Firenze. Il conquistatore, che aveva distrutto tante città, si divertì a ricostruire questa; riunì la popolazione dispersa nella pianura; e diverse

persone del suo seguito, a cui furono concessi i privilegi della nobiltà, si stabilirono lì e contribuirono all'abbellimento di questa nuova capitale.

Prima della sua partenza, Carlo Magno volle conoscere i dintorni di Firenze. Io, i miei fratelli e le mie sorelle lo accompagnammo a Fiesole, attratti dall'alta fama delle fate che da sempre abitavano questa antica città.

La corte si diresse verso l'ingresso della loro casa, che ancora oggi viene chiamata le Buche delle Fate (l). L'imperatore lasciò lì ricchi doni.

A ciascuno di coloro che accompagnavano

(1) Si tratta di costruzioni sotterranee, alcuni dicono che sono i resti di un anfiteatro; altri, di bagni termali. In ogni caso, le fate svolgono una grande parte nei racconti popolari; e in Toscana, sono attribuite loro diverse abitazioni. A Gonfolina, tra Firenze e Pisa, c'è una roccia chiamata Masso delle fate. Somiglia a un'immensa torre quadrata, e si appoggia a un'altra roccia della stessa forma. Il vuoto che esiste tra le due forma una grotta degna di servire da rifugio per le fate.

l’imperatore venne fatto un regalo speciale. Ad esempio, le fate resero invulnerabile il paladino Orlando; quindi è sbagliato dire che nacque invulnerabile. Maugis fu dotato di tutte le conoscenze necessarie per essere un buon negromante. Ognuno ebbe in premio qualcosa da lodare. Quanto a noi, Calendimaggio mio fratello e La Befana mia sorella, fu dato a ognuno il suo. Mia sorella più piccola, Mezza Quaresima, che non aveva ambizioni, era l'unica che non chiese nulla alle fate; e in seguito venne punita molto crudelmente per questo. Per quanto mi riguarda, chiesi loro l'immortalità; accontentandomi tuttavia di vivere durante i primi otto giorni di agosto di ogni anno, desideravo anche che questo periodo diventasse una festa durante la quale tutti fossero tenuti ad onorare il mio ritorno con gioia e banchetti.

È così che mi uccido per tornare a vivere così ogni anno. A mezzanotte vado dalle fate, la cui porta è sempre aperta per me; rovo in una botte di vino il dolce veleno che mi toglierà la vita: lo

bevo finché non mi coglie il sonno; così muoio lentamente, e senza rendermene conto; e, quando sarà giunto il momento della mia resurrezione, le fate hanno il segreto di farmi ricominciare la mia giocosa ma corta esistenza (1).

Calendimaggio, mio fratello, aveva il dono della musica. Così ogni anno, nello stesso giorno, vediamo cantare canzoni e piantare il maggio in suo onore.

(1) Trascrivo qui il brano originale, per dare un'idea dello stile burlesco del XVI secolo, che non è sopportabile in francese: *Morto che son io, le fate anno quivi una bella troia grande salata, dove mi sotterrano, e poi ricuciono lo sparato da capo a pie. Quando io m'ò a far vivo, vengon le fate con un popon di legnaia, e ponendo il fiore al niffolo, ovvero grugno della troia, tengonsonvi fermo un gran pezzo, onde io a quello odore, passandomi al cerebro subito mi rinvengo; sdrucono lo sparato della troia e io rizzatomi allora su, son bello e vivo.*

La Befana, mia sorella maggiore, osò esprimere il desiderio di diventare anche lei una fata; e loro erano disposte ad accettare, con l'unica condizione che, ogni anno, la notte del 1° gennaio, lei sarebbe andata a spaventare i bambini, minacciando di distruggere quelli che credevano di poter fare arrabbiare la loro nutrice, o che non avrebbero mangiato la loro pappa senza fare delle smorfie. Alcuni studiosi poco istruiti credono che la Befana sia un maschio; e confondendola con l'orco, uno dei ministri degli elfi, sostengono che spaventa solo le fanciulle; ma non è così e possono dormire sonni tranquilli.

L'altra mia sorella, Mezza Quaresima, avendo rifiutato i doni delle fate, dovette pentirsi perché non chiese semplicemente loro, come fecero tanti altri, il permesso di mangiare grassi durante la Quaresima; non sarebbe morta in modo così miserabile. Infatti, trovandosi incinta, nel mezzo di questo periodo di penitenza, le venne un desiderio irrefrenabile di mangiare una salsiccia bolognese; e, per aggiungere la beffa al danno,

lo divorò in fretta, senza cucinarla. Scoperto questo crimine, denunciato, giudicato irreparabile, la mia povera sorella fu condannata a un supplizio orribile..., ad essere segata viva...; e l'unica grazia che gli fu concessa fu di morire in incognito, e in abiti monacali.... In memoria di questa terribile catastrofe, e proprio sul teatro dove essa ebbe luogo, piazza *Padella*, questo doloroso spettacolo si ripete a metà Quaresima su una figura di legno che ancora oggi si chiama la monaca.

Dopo aver terminato la storia della sua famiglia, interrotta da qualche sorsata, Ferragosto gettò il suo berretto di carta dorata in mezzo agli ascoltatori, saltò, o meglio si fece calare a terra, tra le acclamazioni dei bambini, e chiese il permesso di ritirarsi per andare a svolgere il suo ufficio di cantore nella parrocchia vicina. Lasciai anche i miei buoni connazionali, promettendo di rivederli; e ce ne siamo andati al suono delle grida ripetute a lungo di *Viva Ferragosto, Calendimaggio e tutti quanti.*

Rimasto solo con il cantante, lungo il cammino gli chiesi informazioni sulla festa a cui avevo appena assistito. Allora, geloso di far brillare la sua mente e la sua erudizione: La storia che ho appena raccontato, mi disse, non è una mia invenzione; lo riferisce lo storico Buonarroti (1); e troviamo, nel testo dell'accademico della Crusca, l'origine di tutti gli scherzi, dei giochi di parole e delle pasquinate che il popolo fa su Ferragosto e la sua famiglia. Questa storia è una di quelle chiamate fataggine in italiano e féeries in francese; e merita di essere nella tua biblioteca blu.

Inoltre, aggiunse, il nome calendimaggio dimostra che questa festa è molto antica e che deriva dall'usanza di celebrare solennemente le calende di maggio. I canti composti per questa occasione si chiamavano *Maggiolate*; e *Maio* quest'albero o questi rami con cui gli amanti ombreggiavano la finestra della loro amata.

(1) E' riportato anche nell'*Osserv. Fior.*

Questa festa, che si è conservata solo nelle campagne, un tempo si celebrava nelle città, e dava luogo a concerti, balli e feste che duravano più giorni: ne è testimone il grande pranzo di maggio dato in casa di Portinari, e dove Dante si innamorò. Ne troviamo ancora prova nelle numerose *maggiolate* composte da una moltitudine di autori, e perfino da Lorenzo il Magnifico, i cui poemi non sono peggiori di quelli di un semplice individuo. Conosciamo la canzone che inizia con questi versi:

Ben renga maggio
El gonfalon salvaggio;

e quest'altro dove lo stesso principe allude a questa solennità:

Se tu vò appicare un maggio
A qualcosa che tu ami . . .

Infine, una delle ultime occasioni in cui il ritorno del mese di maggio venne festeggiato in città fu con un maggio che venne piantato e cantato nel 1612 a Palazzo Pitti, in onore dell'arciduchessa d'Austria.

Questa festa era comune a tutti i popoli sensibili al dolce spettacolo che la primavera offre. Ma solo i Romani e i Toscani celebrano il Ferragosto, che è un residuo dei giochi augustei; sebbene si sostenga che esso sia stato istituito a Firenze solo in occasione della vittoria di Montemurlo, riportata dal granduca Cosimo, il 1° agosto.

Qualunque cosa accada, ogni anno, nello stesso giorno, ci si incontra tra amici e genitori; e ci sono gare, giochi e divertimenti e altre feste pubbliche.

Quanto alla festa del *fierucolone*, di cui non si è parlato nel racconto di Ferragosto, non è poi così antica. Nessuno storico ne fornisce l'origine; e si svolge solo a Firenze il 7 settembre, vigilia della Natività della Vergine, quando le contadine del Casentino e della montagna pistoiese si recano a rendere omaggio all'immagine miracolosa della Madonna dell'Annunciazione. Fanno risuonare le volte della chiesa con i loro inni rustici; In passato,

anche loro trascorrevano l'intera notte sotto i chiostri del convento.

La fiera che si tiene in questo luogo, e dove queste contadine portano i loro formaggi, il loro filato, i loro panni grezzi e altre piccole merci, attira una folla di gente che si abbandona a ogni sorta di scherzi e burle a spese di questi buoni montanari, provocata, è vero, dal loro costume e dai loro strani modi, che formano un sorprendente contrasto con quelli della città.

Possiamo farci un'idea di ciò dai versi più che burleschi del Mauro (1), di cui ecco un campione:

Paion le guance una cipolla cotta,
Le labbra di una porta un rivellino
L'andar proprio d'un asino che trotta.
. . . . . .
Voi morireste di rider la festa
Quando sen vanno a messa la mattina,

(1) *Opera burlesca di Aut. Div*., vol.o o, pag. 96.

con le mutande de mariti in testa,
o con un guarda nappo da cucina
sovra le spalle . . . . . etc.

Durante questa festa, le vie della città, e specialmente i dintorni dell'Annunciazione, offrono uno spettacolo tanto singolare quanto sbalorditivo. Tutto il quartiere sembra essere in fiamme e saccheggiato; i bambini portano e agitano, correndo, i ferucoloni, che sono torce o lampade di carta oleata fissate all'estremità di una lunga canna. Si rincorrono a colpi di frusta; e da ogni parte si levano fischi acuti, suoni discordanti, accompagnati da un tintinnio di ferro e dagli urli del popolo. Questo clamore, che non ha altro scopo che quello di gettare ridicolo sull'aspetto dei contadini, che difficilmente scendono dalle loro montagne se non in questo momento, continua per tutta la notte e finché dura la fiera.

Questa festa ha qualche legame con quella delle Torce, che un tempo si celebrava ad Atene. Siamo corsi lì con una torcia in mano; veniva passata dall'uno all'altro senza fermarsi; e coloro che la lasciavano andare o rallentavano il passo erano oggetto di scherno e perfino ai colpi della popolazione. Lucrezio traccia un paragone che si applica al corso delle generazioni che si susseguono rapidamente:

Et quasi cursores, vilai lampada tradunt.

Il cantante di Belgioioso concluse lì la sua tesi; perché eravamo arrivati alla porta della chiesa, le cui campane lo chiamavano al leggio. Mi salutò in modo molto cordiale. Ci siamo separati e ho continuato il mio cammino verso Fiesole, dove ero atteso.

LETTERA LIX.

Descrizione di una villa a Fiesole. - Aspetti del paese. - Occupazioni, divertimenti e riflessioni.

Fiesole.

Da qualche giorno vivo nella casa di campagna di un amico. Situata sulla cima di una delle rocche che dominano la città di Fiesole, la piana di Firenze e la valle dove scorre e balza il Mugnone; questa villa offre tutti i vantaggi che solitamente si ricercano nelle dimore di campagna. La vista spazia in tutte le direzioni su paesaggi variegati ed estremamente ricchi; l'aria è pura e costantemente rinnovata; le stesse acque che vi sono abbondanti fanno crescere lì una messe di fiori e mantengono il verde in una continua freschezza; infine mi godo tutti i piaceri che la società amichevole può offrire.

Dall'alto di una terrazza ombreggiata da una culla di viti, si vede l'Arno che, dopo averlo attraversata lentamente, e lasciando, per così

dire, con rammarico la ricca campagna che attraversava, si precipita in cascate e riempie il canale che è predisposto per esso nella stessa città di Firenze (1). Trattenuto all'altra estremità da una diga simile, questo fiume, divenuto stazionario in tutto questo spazio, riflette con calma i palazzi costruiti sulle sue rive, i bellissimi ponti che li collegano e le passeggiate che ornano le estremità della città. Poi, più rapidamente, scorre attraverso la pianura dirigendosi verso Pisa, e porta al mare solo una piccola parte delle sue acque, costantemente ritardate nel loro corso dagli abitanti delle rive, che hanno saputo sfruttarle per gli usi dell'agricoltura, dell'industria e delle arti.

Più vicino a me vedo sull'altopiano della montagna, e tra i suoi due rilievi, la città di Fiesole, la sua piazza pubblica, la sua antica cattedrale e gli edifici più moderni dell'arcivescovado e del seminario. In alto, un sentiero, che con deviazioni segue il pendio della

scarpata, conduce alle rocce che sostenevano la fortezza etrusca, e dove oggi si distinguono la chiesa, il convento e il vasto giardino dei monaci di San Francesco (Fig. 38). Dalla parte opposta

(1) Le frequenti inondazioni dell'Arno fecero sì che la città venisse edificata tra banchine altissime, che oggi proteggono Firenze dalle grandi acque. Le dighe costruite alle due estremità della città rappresentano ancora oggi una precauzione molto utile per mantenere le acque quasi sempre allo stesso livello. Esse ostacolano, è vero, la navigazione sopra la città, che difficilmente potrebbe estendersi molto più in là, a causa dell'irregolarità del terreno. Nel tredicesimo secolo, l'Arno fece orribili devastazioni. Infine, l'inondazione del 1333, come la chiamano i fiorentini, spaventò così tanto gli animi, che videro la necessità di *metter Arno in canale*, e il lavoro fu svolto per diversi secoli di seguito; e persino, in certi luoghi, furono scavati canali di deviazione, che furono usati solo in grandi inondazioni d'acqua. (Vedi Targioni Tozzetti: *Viaggi*, e il suo Esame di vari progetti fatti nel sedicesimo secolo, per preservare Firenze dalle inondazioni.

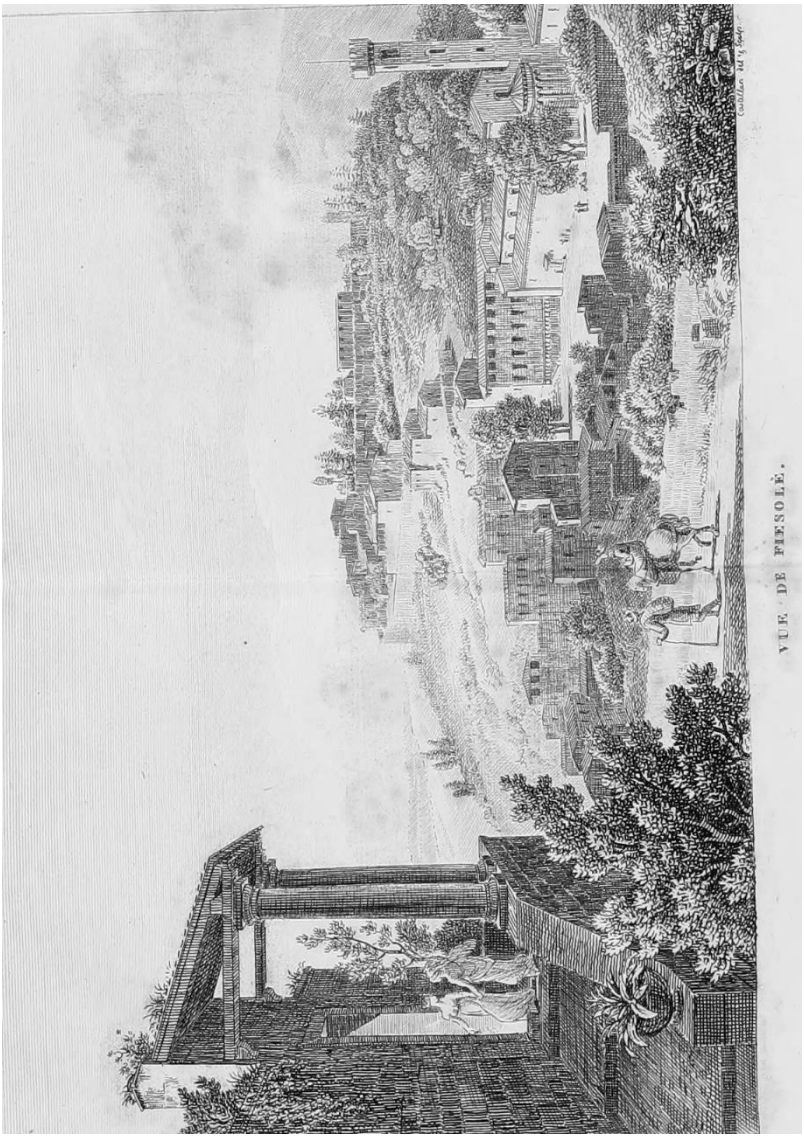


Figura 38

alla piana di Firenze, il mio sguardo vaga e vaga nella profonda, sebbene altissima, gola dove il Mugnone, torrente impetuoso, si apre un passaggio tra banchi di roccia e di marmo; ma la loro ripida pendenza non lascia certo temere le devastazioni che essa esercita solo sulla scarpata delle sue rive. Infine, boschi sempreverdi ricoprono tutte queste montagne, che si collegano alla grande catena delle Alpi Appennine, riconoscibili in lontananza per il candore abbagliante delle loro cime innevate.

Vediamo che la città . . . . . si trova in una posizione incantevole e dalla sua casa isolata si scopre un orizzonte quasi illimitato. Ma l'aspetto più interessante è quello che offrono i principali monumenti di Fiesole. Questa vista mi sembrò così bella che, volendo lasciare ai miei ospiti un segno della mia gratitudine per la loro cortese accoglienza, decisi decorare la sala riunioni con dipinti a tempera, di cui questa veduta dovrebbe occupare un lato intero.

Forse c'è un po' di autostima nel considerare questo fatto nelle mie Lettere; ma ho avuto così poche occasioni di esercitare i miei pennelli su proporzioni così vaste che questo per me segna un'epoca nella mia carriera pittorica. D'altronde, quale artista non ricorda con un leggero sentimento di orgoglio, e soprattutto con un vivissimo piacere, le prime creazioni del suo pennello principiante, che egli scambia ciecamente per capolavori? Quanto ero audace nel credere di star producendo una qualche illusione, accanto all'aspetto ammirevole che faceva da contraltare al più debole degli schizzi! È vero che la natura era così sorprendente che, pur essendo resa debolmente, conservava tuttavia alcuni tratti di verità nella mia copia.

Bel cielo d'Italia, è sulle colline di Fiesole che ti ho contemplato in tutta la tua purezza, e che ho sperimentato in tutta la loro pienezza quelle dolci, quelle vive emozioni che l'artista gode pienamente solo quando è acceso dal fuoco della giovinezza e dell'ispirazione, e dal desiderio di

distinguersi. È sulle rive verdeggianti del Mugnone, o sulle sue spiagge sassose, e attraverso le rocce che costeggiando questo torrente e ostruendone il corso, ho sperimentato questa presuntuosa fiducia nelle mie capacità, che mi ha fatto credere di essere nato per le arti e che un giorno avrei raggiunto il successo in quelle arti. Credo che quello sia stato il mio errore! Credevo che mi sarebbe stato facile rappresentare dignitosamente sulla tela tutti questi sublimi oggetti, e camminavo con l'idea e con sicurezza sulle orme del Salvator Rosa, che vedevo, per così dire, ancora impresso su queste rive. Mi sembrava di riconoscere in quelle rocce cavernose, in quelle cascate, in quel vecchio ponte in rovina, in quella torre coperta di muschio, in quegli alberi spezzati e mezzo sradicati dal torrente, i dipinti che mi proponevo di imitare, e con i quali questo abile paesaggista si immortalava.

In realtà non si trattava di un gioco frutto della mia fervida immaginazione. Salvator Rosa,

questo focoso imitatore dalla natura talvolta bizzarra, ma di uno stile sublime nel suo disordine e nella sua pompa sfrenata, aveva a lungo percorso le rive del Mugnone: fu, mentre viveva a Firenze, la meta ordinaria delle sue passeggiate. Il ricordo di quest'uomo di genio è stato preservato anche in questi luoghi remoti; ti viene mostrata la pietra su cui sedeva, la grotta che gli serviva da riparo durante la tempesta, e da dove il suo sguardo indagatore studiava l'effetto dei venti che piegano gli alberi, dei fulmini che frantumano le rocce o delle onde spumeggianti del torrente che trasportano via i detriti su cui esercita la sua furia.

Mai ho sentito così intensamente l'amore per un'arte di cui avevo davanti agli occhi modelli così belli. Questa passione unica assorbì tutti i miei pensieri e prevalse sugli altri divertimenti di cui i giovani godono in campagna. Quante volte, partendo per la caccia col desiderio più vivo di vedere lodata la mia abilità, e soprattutto di riportare a casa qualche selvaggina per

deliziare i miei ospiti, attento prima alla sua caccia, ho percorso i ripidi pendii coperti di boschi e di cespugli! ma se, all'improvviso, alla curva di una roccia, il mio sguardo cadeva su una fuga lontana e pittoresca; se un oggetto che potesse servire da motivo per un dipinto si presentava inaspettatamente al mio sguardo, addio alla caccia e a tutti i desideri che mi aveva ispirato; seguirono idee nuove e più convincenti: deponevo l'arma che era diventata pesante e inutile; afferravo la mia matita e, aprendo il mio fedele album da disegno, dimenticavo l'ora dell'appuntamento, e il tempo passava in un'occupazione attraente che continuò finché non ebbi esaurito tutti gli aspetti del nuovo sito che avevo scoperto. Alla fine tornavo a casa, un po' confuso, è vero, nel tornare con un carniere vuoto, ma felice delle nuove ricchezze con cui avevo riempito le mie tavolette.

Ancora oggi, mentre riordino queste note, mi emoziono per il piacere che mi hanno regalato questi aspetti dell'Italia, impreziositi da tutto il

fascino della novità, della sorpresa e da tutte le illusioni della giovinezza. Ripensando ai miei disegni, mi ritrovo a quei giorni fortunati, pieni di speranza e di ebbrezza; ricordo le più piccole circostanze che caratterizzarono il momento in cui vennero giustiziati. Rivedo i luoghi, le persone che vi ho incontrato, gli amici che mi sono fatto lì!

Quei giorni meravigliosi sono passati; probabilmente è l'ultima volta che vedo queste terre meravigliose! questi cari amici, compagni delle mie passeggiate, confidenti dei miei piaceri, dei miei dolori; poiché, non crediamo di averli e la più piccola nuvola ha per noi l'aspetto di una tempesta orribile . . . . questi amici che erano per metà in tutti i miei progetti per il futuro, si sono dispersi, o la loro esistenza è finita, e per la maggior parte non hanno lasciato altre tracce se non nella mia memoria!

Anche in quest'ora, che l'età delle illusioni è passata, quando mi trovo in una campagna solitaria, la natura che non invecchia con me fa

rinascere nella mia anima una parte di quell'entusiasmo che mi fu tanto caro, e di cui a volte ancora assaporo la dolcezza. È l'unico, il più costante, il più puro dei piaceri; quello che, credo, farà battere il mio cuore sotto il ghiaccio dell'età; e, pur avendo rinunciato alla chimerica speranza di successo in un'arte che non ho mai cessato di amare, essa mi offrirà comunque piacevoli distrazioni che mi consoleranno dei dolori della vita.

Ma torniamo al periodo fortunato a cui si riferiscono queste Lettere; perché a volte mi sembra di dimenticarlo per esprimere sentimenti presenti che possono essere solo l'espressione di rimpianti e che, se hanno una sorta di fascino per me, potrebbero non essere avvertiti da tutti i lettori.

Dopo aver goduto durante queste lunghe e belle giornate primaverili, e ognuno secondo il proprio gusto, dei piaceri della campagna, ci riuniamo la sera in una loggia aperta, per respirare la freschezza che emanano i tigli che,

da ogni parte, sgorgano da queste alture; e osservando l'impercettibile degradarsi delle tinte crepuscolari, che sbiadiscono e non colorano più altro che i bordi del mantello notturno, ascoltiamo toni di belle melodie accompagnati dall'arpa o dal mandolino, seguiti dalla danza o da quei divertimenti che la gioventù ruba all'infanzia e nei quali la follia si nasconde sotto la maschera dell'ingenuità. Poi riassumiamo gli oggetti che abbiamo visto, le sensazioni che abbiamo provato durante la giornata; e, come ai tempi di Dante, il *padron di casa* termina con:

Favoleggiar con la tua famiglia
Di Trojani, di Fiesole e di Roma.

Ho raccolto i tratti principali di queste piacevoli serate; e, assumendo per il momento il ruolo del narratore, delineerò la sintesi delle favole storiche relative a questa splendida regione.

LETTERA LX.

Origine di Fiesole. - Caratteristiche principali della storia di questa città. - Le vicissitudini che ha vissuto.

Città le cui origini si perdono nella notte dei tempi sono state oggetto di numerose favole e solo molto tardi la storia, illuminata dalla fiaccola della critica, è riuscita a stabilirne alcuni tratti la cui verità non può essere contestata. Malespini è uno degli storici antichi che ha raccontato più aneddoti sull'origine di Fiesole. Villani, che viene dopo, non è esente da queste favolose opinioni. Tuttavia non bisogna respingere del tutto quanto egli afferma su Fiorino, Catilina, il lungo assedio di Fiesole e le costruzioni realizzate da Cesare e Cicerone. Questi storici raccontano ingenuamente ciò che, ai loro tempi, era considerato vero; e hanno composto le loro storie da tradizioni popolari che devono essere confutate con cautela, e che,

nonostante tutta la meraviglia di cui sono condite, sono tuttavia in fondo l'espressione della Musa storica, o piuttosto della verità ammantata dal manto della Favola, sotto il quale tuttavia si può riconoscere, con una certa sagacia.

La nostra stessa storia cavalleresca ci fornisce l'esempio e la prova di ciò; perché, in mezzo a fatti incredibili, a avventure soprannaturali accadute ai nostri pari e ai nostri valorosi cavalieri, quante nozioni preziose non troviamo sulla morale, sui costumi e perfino sugli eventi notevoli del secolo di Carlo Magno?

Fiesole è citata negli scrittori antichi; ma le sue rovine non conservano quasi nessuna traccia di ciò che era. Che ne è stato dei templi di Giove, Marte e Diana, dei sontuosi palazzi, dei teatri, di un castello irto di immense torri? Anche le sue tombe sono state violate; le sue iscrizioni, i suoi monumenti d'arte, tutto è stato rovinato, rotto o rimosso, e non è rimasta quasi traccia della sua grandezza eclissata.

Se dobbiamo credere ai più antichi storici toscani (1), la culla di Fiesole tocca quella del Mondo; e questa città sarebbe stata costruita subito dopo il diluvio, da Atlante o da un figlio di Jafet. Altri editorialisti (3) lo fanno edificare da Giasone, fratello di Dardano; Dionigi di Alicarnasso, dall'Ercole egiziano, che prosciugò la piana di Firenze ricoperta d'acqua, tagliando la roccia della Gonfolina (1). Strabone dice che Tirreno, figlio di Ati, fu l'unico fondatore delle dodici città della Toscana; e sappiamo che Fiesole è una di esse.

Le sue mura, che, nonostante tanti assalti, offrono ancora nelle loro rovine lo stile di costruzione dei tempi più remoti, e sembrano dimostrare la forza prodigiosa degli uomini che le costruirono, le sue mura non sono composte da pietre comuni e tagliate a squadra, ma da

(1) Malespini e Villani.

(2) Fra Giacomo e Sansovino.

enormi blocchi di roccia irregolare e posti con arte l'uno sull'altro; in una parola, la solidità di queste costruzioni e la posizione elevata che occupano, sembrano ricondurle a quegli uomini

(3) Infatti, la tradizione propagata dagli storici antichi Gio Villani e Duccio di Buoninsegna, è che le acque raccolte nella piana di Firenze formassero un tempo un lago, finché non poterono scorrere attraverso il taglio nella roccia di Gonfolina. Targioni, che esaminò il luogo come naturalista, dice che in effetti il monte della Gonfolina e quello di Artimino sono separati solo da uno spazio di grande altezza, le cui parti corrispondenti sono perfettamente simili, quanto alla natura e all'inclinazione degli strati. Che questa trincea sia opera dell'uomo o sia il risultato dell'azione dell'acqua, è pur vero che la pianura non poteva che prosciugarsi. quando il fondo del canale fu al suo livello; le acque dell'Arno e dell'Ombrone potevano scorrere solo attraverso questa apertura, la stessa che Castruccio volle, nel 1328, chiudere con una strada rialzata che avrebbe fatto defluire le acque verso Firenze, per annegare tutti i suoi nemici in una volta. (Manni Sigill.)

primitivi, ancora terrorizzati dalla grande catastrofe diluviana. Gli acquedotti, forse costruiti nello stesso periodo, trasportavano le acque dal Monte Reggi, distante diverse miglia, fino a Fiesole; e, benché frantumati al tempo di Cesare, come ci assicura il Villani, i loro resti, sparsi nella campagna, assomigliano nella loro massa a vere rocce, e si confondono con esse per il loro aspetto rustico e selvaggio. Quel che è certo è che Esiodo, contemporaneo di Omero, parla di Fiesole e la designa come una delle ninfe facenti parte della costellazione delle Pleiadi, la cui figura disegna una falce di luna che ancora oggi risplende sugli stendardi e sugli stemmi di questa città.

Gli antichi ne elogiavano anche la serenità dell'atmosfera, la salubrità delle acque e dei bagni, che curavano numerose malattie, come afferma Polibio. Tito Livio ne cita le dolci colline e la fertilità della campagna; Procopio, la forza e la maestosità del suo sito; Cicerone, il numero dei suoi monumenti e le sue ricchezze.

Infine, Vincenzo Borghini (1), pur respingendo le favole che ne circondano l'origine, la ritiene tanto più rispettabile in quanto più osservabile; e la paragona al Nilo, questo fiume misterioso e sacro, che nasconde ancora la sua sorgente.

In ogni caso, Fiesole era una delle dodici città etrusche; e conosciamo una medaglia con l'epigrafe etrusca, *Fissulis:* su un lato vediamo una testa rivolta in avanti, sul rovescio un delfino, una punta e la prua di una nave.

Non ripercorreremo la storia continua di questa antica città, celebrata da quasi tutti gli scrittori antichi (2) che vi collocano la culla dell'arte degli auspici e la più antica scuola di auspici. Ogni anno dieci giovani di famiglie nobili venivano inviati da Roma per essere istruiti nella lingua etrusca e per imparare a leggere il futuro (3). Questa usanza risale al tempo di Numa (4); e, nelle occasioni più criti-

(1) Borghini, *Discorsi.* Firenze, 1584.

che, furono preferibilmente consultati gli studiosi di Fiesole.

Questa città ebbe anche la gloria di controbilanciare e indebolire le armi romane; e, se fu sottomessa, fu solo dopo aver resistito per lungo tempo e diede in molte occasioni grandi prove di coraggio. Vediamo, in Tito Livio e in altri scrittori di Roma, quanto fossero formidabili i Fiesolani e gli altri popoli della Toscana. Tutte le forze di Roma furono impiega-

(2) Cicerone, Tito Livio, Sallustio, Floro, Plinio, Catone, Polibio, Plutarco, Tolomeo, Lattanzio, Sant'Agostino, nella Città di Dio, e una moltitudine di altri autori, sia antichi che moderni.

(3) Valerio Mssimo e Silio Italico.

(4) Il conte Loschi, nei suoi Commentari di Roma, sostiene questo fatto, e riporta anche l'iscrizione che si vedeva sull'ingresso del collegio degli Auguri di Fiesole.

te in vari momenti per sottometterli; e si crearono diversi dittatori per rassicurarsi dalla paura che gli abitanti di questo paese le ispiravano. I fiesolani si dimostrarono avvantaggiati in diverse occasioni. Ne citiamo una notevole. Dopo che Cicerone scoprì la congiura di Catilina, questo cittadino sedizioso, costretto a fuggire, abbandonò Roma con quelli della sua fazione. Si rifugiarono a Fiesole, l'unica città che, per la sua posizione formidabile e per il coraggio dei suoi abitanti, riuscì a resistere alle forze dei Romani. Catilina, infatti, non ebbe timore di impegnarsi in combattimento con il console Gaio Antonio; La vittoria fu addirittura dubbia, benché i coraggiosi fiesolani fossero pochi di numero e quasi disarmati. Tuttavia la fortuna di Roma alla fine prevalse, quando i comandanti di Fiesole, mortalmente feriti, si gettarono sui cadaveri ammucchiati di tutti i loro soldati. Ma il trionfo costò ai vincitori quasi altrettanto quanto ai vinti; e a Roma non si

sapeva se rallegrarsi o piangere per l'esito della battaglia.

Più tardi, nell'anno 405, Radagaise, re dei Goti, entrò in Italia con un innumerevole esercito di barbari che misero a fuoco e a sangue l'intero paese; solo Fiesole divenne una barriera contro cui i loro sforzi fallirono. Firenze, una delle colonie romane fondate dai soldati che avevano servito sotto Silla, e ai quali era stata abbandonata la pianura, esisteva in questo periodo (1); e i Fiesolani, uniti ai loro vicini Fiorentini, sotto gli ordini del celebre Stilicone, generale dell'imperatore Onorio, sconfissero l'esercito dei Goti chiuso tra le rocce di Fiesole, e arrossarono le acque del Mugnone col sangue di quei barbari. Con questo mezzo Roma fu liberata dal giogo di quei popoli, che avevano già fatto gemere l'Italia tante volte.

Fu in questa occasione che i fiorentini consacrarono un tempio a Santa Reparata, come racconta un autore contemporaneo (2). Sant'Ambrogio aveva promesso, disse, di

visitare spesso i suoi cari fiorentini: ora, nel tempo in cui Radagaise assediava Firenze, il santo prelato, che era morto poco prima, apparve in sogno a uno degli abitanti e gli promise la liberazione per il giorno dopo. Costui condivise questo sogno con i suoi concittadini, il che diede loro coraggio. Stilicone, infatti, non tardò ad apparire con il suo esercito; ma la divisione, essendo stata posta tra i Goti, facilitò la loro sconfitta che fu completa; e poiché questa vittoria ebbe luogo nel giorno della nascita della vergine martire Santa Reparata, i Fiorentini le eressero un tempio che fu adornato con i trofei presi ai loro nemici.

(1) Questa opinione, sull'origine di Firenze, è la più verosimile; possiamo almeno supporre, da quanto dice Cicerone parlando della congiura di Catilina, che la sua forza maggiore consistesse nelle colonie che Silla aveva guidato intorno a Fiesole.

(2) Paolino, Vita di Sant'Anbrogio.

Desiderosi di arricchire questa chiesa con alcune reliquie del Santo, il cui corpo era stato deposto presso le monache di Teano, una cittadina nella terra del Lavoro, si rivolsero a loro. nel 1352; il re di Napoli, ordinò a queste monache di consegnare un braccio della loro patrona. Afflitte da un ordine che le obbligava a commettere un tale oltraggio alle spoglie della vergine doppiamente martirizzata, le buone suore inviarono, al posto del membro richiesto, un pezzo di legno così perfettamente scolpito e che imitava così bene la natura, che la frode non fu riconosciuta che parecchi anni dopo da un orafo al quale era stato affidato il compito di ornarlo con un ricco reliquiario.

Torniamo a Fiesole, che i Goti presero definitivamente e dove si fortificarono responsabili di portare queste province sotto il dominio di Giustiniano, destinato a dar loro il colpo di grazia con la distruzione di questa roccaforte (1). Ma il progetto ebbe successo solo in parte; poiché, nonostante gli sforzi di Cipriano

e Giustino nell'assedio di Fiesole, riuscirono a superarlo solo concedendo agli assediati una capitolazione onorevole; il che suggerisce la falsità dell'opinione di coloro che sostengono che la città fu allora completamente distrutta. E, sebbene fosse stata più volte saccheggiata dai Goti e da altre nazioni barbariche che inondarono l'Italia, dovette la sua intera distruzione solo ai suoi gelosi vicini di Firenze, che Dante chiama, senza dubbio per questo motivo, *popolo ingrato e maligno*.

Essi guardavano con disapprovazione alle gloriose azioni dei Fiesolani e le alte torri di questa città gettavano un'ombra su di loro. Inoltre, sorsero delle controversie tra i due popoli; vi furono battaglie in cui i Fiorentini non sempre ebbero la meglio e, furiosi di non poter prevalere con la forza aperta, non arrossirono, e per soddisfare il loro odio, pensarono di ricorrere al tradimento. Lascerò che Malespini ne parli.

(1) Procope, Becllo Goto., lib. II, sec. XXIII e segg.

Vedendo dunque che Fiesole era troppo ben fortificata, per arte e per natura, per essere facilmente domabile, i Fiorentini conclusero una tregua coi suoi abitanti, cessarono di far guerra, abituandoli per questo a guardarsi poco, e a riguardarsi l'un l'altro con mutua confidenza. Infine, approfittarono della sicurezza dei loro vicini per radunare un gran numero di truppe che si riunivano solo in segreto; e quando tutti i loro preparativi furono ultimati, col pretesto di venire ad assistere alla festa di san Romualdo, entrarono a Fiesole da diverse parti la mattina del 6 luglio 1010 (1). Quando si videro in forze, e a un segnale convenuto che doveva essere visto da lontano, l'esercito dei Fiorentini, che era pronto, scalò il monte, occupò le porte della città e si sparse per tutte le strade, senza tuttavia offendere coloro che si sottomettevano. I fiesolani, sorpresi da ogni parte, giudicando vana la resistenza, abbandonarono le loro case, fuggirono in campagna o si rinchiusero nella cittadella: gli altri si sottomisero ai vincitori che

saccheggiarono completamente e demolirono le case e tutti gli edifici della città, eccetto la chiesa episcopale e la fortezza che erano ancora in piedi.

Agli sfortunati abitanti fu data la possibilità di stabilirsi a Firenze o in qualsiasi altro luogo avessero voluto scegliere per il loro ritiro.

Tuttavia, la cittadella era molto forte e parecchi nobili fiesolani, rinchiusi lì con le migliori truppe, resistettero (cosa difficile da credere) per centoquindici anni a tutti gli sforzi dei loro nemici. Fecero delle sortite e devastarono le terre dei fiorentini. Alla fine, assediati più strettamente, e ormai privi di vettovaglie, furono costretti ad arrendersi, con la condizione però

(1) Questa catastrofe non ebbe luogo, secondo alcuni altri storici, prima del 1125: e si sostiene inoltre che il fatto della solennità di San Romualdo sia apocrifo, poiché la chiesa in cui questo Santo fu venerato non si trovava nella città, ma a una distanza di un miglio. (Moreni, Notiz. Ist.)

che le insegne di Fiesole si unissero a quelle di Firenze (1); che i vinti si sarebbero mescolati ai vincitori e avrebbero goduto, come cittadini della stessa città, degli stessi posti, titoli e onori. A queste condizioni, accettarono di vedere la fortezza rasa al suolo fino alle fondamenta e di rinunciare per sempre a questo asilo della loro libertà.

Questi guerrieri temibili e rispettati, anche dopo la sconfitta, divennero la stirpe di famiglie famose nella storia fiorentina. Basta nominare i Pazzi, gli Strozzi, i Guadagni, gli Adimari, per farsi un'idea grandiosa del carattere degli antichi Fiesolani. Ci si può anche fare un'idea della magnificenza della loro città, dalle ricchezze di

(1) L'insegna era per metà bianca e per metà rossa. Quest'ultimo colore era quello di Firenze e portava un giglio bianco; l'insegna di Fiesole era una mezzaluna azzurra in campo bianco. Successivamente il giglio e la mezzaluna furono rimossi, lasciando solo le bande bianche e rosse.

cui fu spogliata.

Infatti, la sua distruzione fornì a Firenze colonne e altri materiali per erigere i suoi edifici più belli; Firenze realizzò statue e lavorò il marmo per ornare i suoi templi e palazzi. Si ritiene che le quattro colonne che sorreggono la volta della galleria del Battistero siano resti di alcuni monumenti di Fiesole e questi preziosi materiali vengono ancora oggi estratti dal suo suolo e dai dintorni. Un bel fusto di marmo, con capitello corinzio di fattura greca, serviva, all'inizio del secolo scorso, a sostenere il piccolo portico della porta laterale della basilica di Sant'Alessandro, bel monumento esistente a Fiesole, e di cui parleremo più avanti in dettaglio; e altre due colonne intere, con capitello ionico e bastione attico dello stesso stile, furono erette, non molto tempo fa, una vicino a questa basilica; e l'altra nella deliziosa *villa* Mozzi. Tra le colonne provenienti dallo stesso antico edificio, possiamo annoverare anche quella eretta in memoria di San Zanobi,

nella piazza di Santa Maria del Fiore, che è realizzata proprio con lo stesso marmo delle precedenti. Infine, non vi è dubbio che Firenze, dove si trovano altri prestiti da Fiesole, non abbia allora approfittato del suo bottino, e non abbia quindi accresciuto la sua prosperità sulle rovine della sua rivale.

Fiesole fu una delle prime città dopo Roma ad abbracciare il cristianesimo. Si dice che San Romualdo fu inviato da San Pietro per diffondere in Toscana la fede di Cristo e la luce del Vangelo. Fu il primo vescovo di questa città; e tra i suoi successori ci sono diverse figure sante. Fiesole forniva inoltre un gran numero di studiosi e letterati, e soprattutto artisti illustri nella scultura e nella pittura, tra gli altri, il celebre Mino, il Fidia di questa regione; e Andrea Ferrucci, che lasciò tante belle opere a Firenze e nella sua patria; infine il celebre Fra Giovanni Angelico e Fra Bartolomeo, emulo di Michelangelo e precursore di Raffaello. Notiamo anche Cecilia e Simone, allievo di

Brunelleschi. Vasari parla anche di Michele Marini, e di un certo Silvio, entrambi eccellenti scultori. Non dimentichiamo i Tortoli, i Sandrini, i Torricelli; e infine Stefano della Bella, un grande disegnatore il cui scalpello e la cui punta spirituale hanno tracciato in modo così piccante i luoghi dell'Italia e della Francia.

Fiesole può perciò vantarsi di dire: Qui sorsero le mie alte torri, le mie forti mura; c'erano le terme di Catilina; in quest'altro luogo, i templi di Giove Fulminante e quello di Marte; altrove, la scuola degli Auguri e il palazzo dei miei antichi re; e nonostante tutto questi resti di mura indistruttibili, queste rocce scoscese, questi profondi precipizi che sembrano essere la tomba in cui fu inghiottita l'antica città, tutti questi oggetti grandiosi ispirano rispetto e venerazione. È sulle rovine del tempio di Giove che sorge questa basilica, dove si adora un Dio più potente e dove sono conservate le reliquie del primo vescovo di Toscana. Il Collegio degli Auguri viene sostituito da questo nobile seminario, dove

non si impara più l'arte superstiziosa di leggere il futuro, ma le sante dottrine delle verità cristiane. Le acque termali, tanto famose in passato, sgorgano tra i borghi e i giardini più incantevoli della Toscana. Questi luoghi meravigliosi finalmente non risuonano più del suono delle trombe di guerra, ma di dolci accenti di gioia; e la brillante fama delle armi fiesolane lasciò il posto alla gloria più duratura delle arti della pace.

LETTERA LXI.

Antichità di Fiesole. - Basilica di Santo Alessandro.

Ciò che mi era già stato raccontato di Fiesole, delle sue origini oscure, delle vicissitudini che questa città aveva vissuto e della sua infelice fine, mi diede il desiderio più vivo di riconoscere, nelle rovine dei suoi antichi monumenti, la testimonianza certa del suo passato splendore.

Non mi fermerò tuttavia a descrivere i colossali resti delle sue mura etrusche, i cui resti sono visibili, in particolare nei pressi del monastero di San Girolamo, trasformato in casa di piacere dai conti Bardi (1); né dei suoi acquedotti, i cui ruderi sono visibili nei pressi del convento della Doccia. Mi limiterò a dare un'occhiata a quelle grandi camere sotterranee che si trovano a due passi dalla cattedrale, verso est, e che sono chiamate *Buche delle Fate* (2).

In effetti, che questi antichi resti siano quelli dell'anfiteatro o, come altri vorrebbero, delle terme, ciò sarà senza dubbio riconosciuto quando gli scavi, aperti ai nostri giorni, saranno stati condotti da un architetto colto e intelligente. Io mi occuperò qui solo di un monumento costruito con materiali più pregiati e che conserva tutto il suo carattere antico. Me l'ha fatto notare un archeologo molto colto (3), che mi farà da guida; e questa ricerca deve stuzzicare ancora di più la mia curiosità, perché non era ancora stata fatta prima di lui.

Questo edificio, denominato Basilica di Sant'Alessandro, oggi adibito a cimitero, si trova sulla sommità del monte, all'interno del recinto

(1) Ciriaco d'Ancona, ne parla nei frammenti dei suoi Commentari; e Gori, in Musco Etrusco, vol. III, cap. 1, pag. 111, offre una vista di queste mura.

(2) Poliziano, nei Commentari *De Lamia*, dice: *Ubi sedem esse nunc quoque laminarum narrant mulierculae.*

della Rocca, antica fortezza di cui si può ancora trovare, nel giardino francescano, un resto di mura rivolte a ovest, che ha l'aspetto di un bastione.

Il tempio (Fig. 39) è diretto da ovest a est, come era consuetudine nella Chiesa primitiva e anche tra gli Antenati, che avevano così posizionato il loro altare principale, in modo che il sacerdote e il popolo fossero rivolti verso il sole nascente. Questo tempio è diviso in tre spazi; vale a dire la navata centrale e i due portici, sostenuti da quindici colonne di ordine cipollino orientale e ionico, ma il cui diametro e altezza non sono esattamente uniformi. I capi-

(3) Il signor Giuseppe del Rosso, che pubblicò nel 1790 una dissertazione intitolata: Osservazioni sulla basilica Fiesolana di Sant'Alessandro. Ho fatto uso di questa Memoria con tanta minore riserva, quanto più aggiungo la massima fiducia alla sua opinione, la quale, del resto, corrobora quanto ho detto in precedenza circa la falsa idea che abbiamo dei Goti e dello stile della loro architettura.

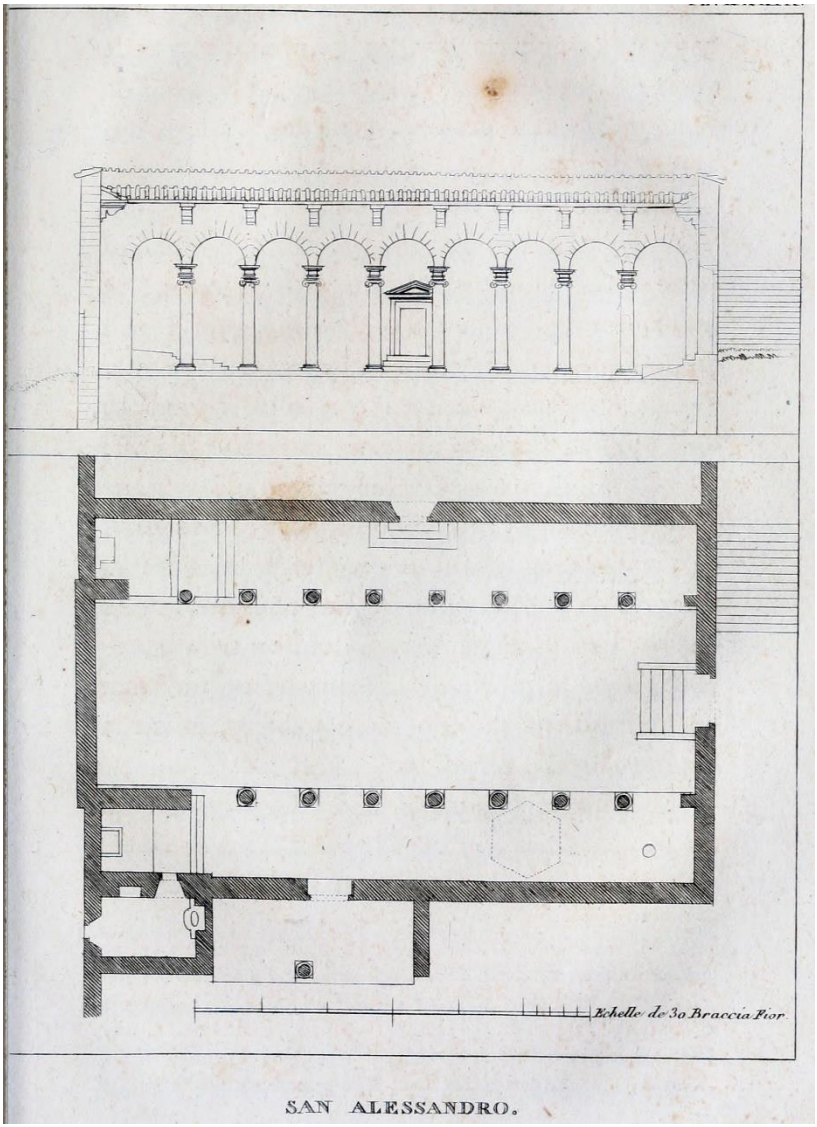


Figura 39

telli e le basi sembrano essere di marmo pario; i primi perfettamente simili per altezza e lavoro. Le basi sono attiche e il loro modulo corrisponde ai capitelli. In alcune, il basamento è ricavato dalla massa solida di questa base; e in altri viene aggiunto il cipollino. Dovrebbero esserci otto colonne per lato, ma una manca da molto tempo; Fu sostituita da un muro che blocca la galleria in quel punto. Queste colonne, tutte dello stesso marmo, sono diverse per i loro accidenti e per le loro macchie; e, sebbene la loro superficie sia molto degradata, possiamo dedurre che non furono mai rifinite o lucidate e che rimasero nello stato in cui si trovavano quando furono portate dalla Grecia. La loro altezza è di 11 piedi e 8 pollici; il diametro inferiore è di 1 piede e 4 pollici. Queste colonne sono decorate di astragalo, con cui i Greci ornavano sempre l'ordine ionico, da cui si differenzia il dorico, che ne fu privo fino all'epoca dei Romani. Le basi e i capitelli, pur avendo proporzioni esatte e un

buono stile, risultano un po' asciutti nell'esecuzione.

Questa basilica era anticamente coperta da una struttura portante che fu distrutta nel 1784, quando si dimostrò poco opportuno trasformare questo edificio in un cimitero. Ma, per preservare al meglio queste preziose colonne, venne costruita una specie di tettoia con una grande sporgenza, il cui effetto tuttavia non fu così efficace come si era supposto.

La larghezza dei portici non è del tutto uniforme. Osservo tuttavia che la loro proporzione è conforme al sentimento dell'Alberti (1), piuttosto che alla regola di Vitruvio. Infatti, l'intera larghezza dell'edificio era divisa in nove parti, cinque delle quali erano lasciate libere per il deambulatorio o la navata, e quattro riservate ai due portici.

La lunghezza, rispetto alla larghezza, è del tutto analoga ai precetti di Vitruvio (2), essendo

(1) Leon Battista Alberti, lib. VII, cap. 14.

nella proporzione di tre a cinque; cosa che produce un insieme di forma elegante, che può essere considerato un modello in questa categoria di produzione.

Vitruvio, infine, vuole che l'altezza delle colonne sia uguale alla larghezza del portico; e questo dato si ritrova ancora, più o meno, in questo monumento, che, nel complesso, è come se fosse posto con intelligenza nelle sue parti, e con armonia, semplicità e grazia nel suo insieme.

Non troviamo qui traccia di finestre, la luce proviene solo dalla porta; e sono pochissimi gli edifici antichi di questo tipo ai quali una mano moderna non abbia tolto questo rispettabile carattere.

La pavimentazione era fatta di *smalto*, un cemento molto duro; e, verso la metà del portico, sulla sinistra, si può ancora vedere il luogo dove si trovavano le fonti battesimali, poi trasportate nella cattedrale. Sotto lo stesso portico si trova una grande cisterna.

Questo smalto è formato da tre strati: il primo è costituito da detriti o scaglie di pietra comune senza cemento; il secondo è una miscela di calce forte con frammenti di pietra e mattoni; Il terzo, infine, è fatto di calce e terracotta sminuzzata. in polvere; e la durezza di questa pietra da pavimentazione è tale che potrebbe essere lucidata magnificamente.

Sembra che questo edificio abbia subito delle modifiche che hanno apportato alcune modifiche al progetto originale, come la costruzione di cappelle laterali e l'apertura della porta attraverso la quale si entra ora. È moderna e pare che venisse praticata nel luogo occupato dalla tribuna, di cui non restano più tracce. Su questa porta vediamo un'iscrizione che ci informa che Alessandro e Antonio de' Medici restaurarono questa chiesa nel 1639.

C'è un'altra porta che è stata murata e le cui piccole dimensioni lasciano supporre che non sia mai stata utilizzata per altro che per uno sgombero. Gli abitanti del posto sono

dell'opinione che il vero ingresso principale fosse quello visibile sul lato, sotto il portico; e, benché disposto in modo irregolare, potrebbe essere giusto, data la pendenza del terreno, che tuttavia è più accessibile in questo luogo che da altri lati.

Questa chiesa era inizialmente conosciuta come San Pietro a Gerusalemme; poi fu chiamata Sant'Alessandro, quando questo martire della fede vi fu sepolto nel 582 o 587, o almeno al tempo di Carlo Magno; il che farebbe risalire l'origine di questo monumento a secoli in cui la fiaccola della storia non getta luce, e che possiamo chiamare l'era delle congetture.

Per quanto si possa desiderare di riconoscere questa fabbrica come un monumento romano, non troviamo alcuna prova che possa caratterizzarla come tale; e, nonostante la preziosità del materiale e l'eleganza della lavorazione delle colonne che lo sostengono, possiamo datare la sua costruzione solo all'epoca in cui i Goti erano padroni di questo paese.

Del resto, questa stessa congettura non fa che rendere questo monumento ancora più prezioso; perché quelli costruiti dai Goti sono così rari che lo stile della loro architettura è ancora un problema che potrebbe essere risolto da questo esempio del loro gusto e della loro conoscenza. Ciò confermerebbe ulteriormente quanto abbiamo già detto più volte circa l'origine dell'arco a sesto acuto, o ogiva, e degli ornamenti scolpiti falsamente attribuiti ai Goti.

Nell'immenso vuoto in cui sono andati perduti i documenti storici, c'è il ricordo che i Goti possedevano Fiesole da molto tempo, la cui posizione dovette suggerire ai loro sovrani, così interessati alla conservazione dell'Italia, il pensiero di assicurarsi questa postazione, tanto ben fortificata dalla natura quanto facile da difendere.

Radagaise occupò infatti, come abbiamo già detto, nel 405, le rive del Mugnone, poi conquistò questo paese; e il dotto Lami pensa che Fiesole, che aveva tanto sofferto nelle guerre

precedenti, dovesse vedere la sua posizione migliorata durante il tranquillo dominio di questo sovrano.

Ora questa città, nel suo primo e fiorente stato sotto i Romani, non era certamente priva di monumenti, poiché Cicerone (1) attribuisce ai Fiesolani la fama di amare edificare edifici, così per l'esercizio delle cose pubbliche come per gli usi religiosi. D'altra parte i Goti avevano l'uso di usare materiali antichi, o perché non erano molto abili nel tagliare il marmo, o perché mancavano di operai, senza tuttavia essere privi del gusto necessario per usare con qualche discernimento queste belle materie che convertivano al proprio uso. Infatti non troviamo alcuna fabbrica da loro costruita con i marmi lì lavorati; ma si tratta di pezzi prelevati da edifici rovinati dalle guerre o dalle ingiurie del tempo.

(1) Cicerone. Catil. II: "*Hi sunt Homines . . . . . Hi dum aedificant quantum beati!* "

La basilica in questione è sorretta da colonne di marmo provenienti dall'Oriente. I capitelli e le basi sono visibilmente di uno scalpello greco, mentre il resto dell'edificio non corrisponde in alcun modo a tanta magnificenza. Va notato anche che le basi di queste colonne non sono abbinate: alcune sono in marmo pario, altre in cipollino. Sembra quindi probabile che questa fabbrica sia stata costruita sulle rovine di un altro monumento, forse più considerevole, di cui non possiamo che deplorare la perdita.

Un altare circolare in marmo (1), che si trovava al centro della navata, recava questi caratteri greci intarsiati nel mosaico: ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ, il che potrebbe far pensare che nella costruzione di questo edificio fossero stati utilizzati materiali provenienti dalla demolizione di un tempio di Bacco; e a maggior ragione in quanto Gori e Lami ci fanno conoscere la venerazione dei fiesolani per questa divinità. Vitruvio (2) dice che a lui fu dedicato l'ordine ionico.

Nel 1785, quando il pavimento della navata venne scavato per creare un cimitero, vennero trovati tre stretti corridoi, nei quali però poteva passare un uomo. Finivano proprio sotto il punto in cui si trovava la sezione di marmo che fungeva da altare. Si può dedurre che questi condotti sotterranei consentissero ai sacerdoti idolatri di accedere al luogo da cui potevano rispondere, secondo la loro consuetudine, a coloro che interrogavano l'oracolo.

Ma perché questo accesso è rimasto nello stesso posto quando il monumento è stato trasformato in basilica dai Goti e in chiesa dai Cristiani? e allora a cosa potrebbe servire? Questo è ciò che lasciamo indovinare alla sagacia degli antiquari.

Ciò che sembra essere meno oscura è l'opinio-

(1) Questo altare è perduto; è menzionato nelle Lettere Fiesolane d'Angiolo Bandini.

(2) Lib. 1, cap. 2.

ne che questo edificio sia una costruzione gotica. I portici, i cui archi poggiano quasi senza intermediari sui capitelli, potrebbero confermarlo; sappiamo infatti che furono i Goti ad introdurre questo cambiamento nella architettura romana, abolendo l'uso delle rchitravi, innovazione proposta da Alberti e da lui applaudita nel suo capitolo sulle basiliche.

Non è chiaro a quale sovrano di questa nazione ciò debba essere attribuito. Il primo a venire in mente è il regno di Teodorico in Italia, durato fino al 526; e non saremmo lontani dal credere che sia lui l'autore di tutti gli abbellimenti di cui fu ornata Fiesole al tempo dei Goti.

Del resto, il buon gusto e l'amore di questo principe per i monumenti delle arti, l'estrema cura che pose per la loro conservazione, l'idea che ebbe di edificarne di nuovi con i resti di quelli danneggiati, potrebbero sostenere questa affermazione; e ciò che lo confermerebbe è l'analogia che esiste tra la basilica di Fiesole e

tutte quelle che furono erette in quel tempo a Ravenna e in altri luoghi.

Considerando dunque questo monumento dal punto di vista artistico, si può ancora pensare che sia stato eretto più da Teodorico che dai suoi successori; perché la storia ci insegna fin troppo bene che sotto questo principe il buon gusto era già in declino e che dopo di lui si estinse quasi completamente in Italia.

In effetti, l'eleganza delle parti e la precisione con cui sono state assemblate ci portano a ritenere che i Goti seguissero ancora i precetti di Vitruvio. E da questa perfetta imitazione delle opere romane deriva anche l'antica disposizione, che non consentiva l'uso di finestre in questo tipo di luoghi. Tutto porta quindi a ritenere che questa fabbrica risalga solo all'epoca di Teodorico, cioè che abbia circa milletrecento anni. In ogni caso, c'è da sperare che questo edificio venga rispettato, e perfino restaurato; perché è uno di quelli che conserva tutti i tratti distintivi di un genere e di un'epoca per i quali la

storia ha più bisogno di informazioni. E questi tipi di indizi sono tanto più precisi quanto più rari.

LETTERA LXII.

Passeggiata serale. - Convento della Doccia. – Cappella Fontana. - Concerto notturno e pio. - Cenni storici sulla Doccia e sull'eremo di Monte Senario.

In mezzo a una società amichevole e selezionata, occupata esclusivamente da giochi e piaceri diversificati, costantemente rinnovati e che sembrava prendere in prestito qualcosa della vivacità dell'aria che respiravamo su queste alture, sentivo tuttavia il bisogno di solitudine. È un altro modo di godere, meno espansivo, ma più profondo, e al quale a volte si mescola una leggera sfumatura di malinconia che ha anche il suo fascino.

Poi, con un libro che mi serviva da testo e, per così dire, da veicolo dei miei pensieri, camminavo lentamente sulle colline profumate di Firenze, all'ombra di frutteti, pini e sicomori. Spesso trascorrevo le ultime ore del giorno a

contemplare da lontano la pianura di Firenze, i suoi palazzi, le sue alte torri e le sue case colorata dalla luce viva di un sole puro e ardente, sebbene in declino. L'assenza di vapore mi permetteva di percepire gli oggetti lontani con tale chiarezza che non mi sfuggiva alcun particolare, e mi sembrava di udire, per così dire, il mormorio confuso delle voci e il rumore delle occupazioni meccaniche degli abitanti della capitale. Questo spettacolo era ancora più interessante per il contrasto con l'ombra pacifica che mi serviva da riparo. Apprezzai allora nel loro vero valore i piaceri tumultuosi, i concerti preparati, gli spettacoli magnifici, le numerose e rumorose adunate delle città, paragonandoli alla calma, alla freschezza, al silenzio dei campi. Parlarono al mio cuore in modo più eloquente e mi immersero in quella dolce meditazione che è frutto della tranquillità mentale, del senso di benessere, di salute e di gioia serena, o meglio di quella felicità che proviamo nella giovinezza quando le nostre passioni sono sopite e il nostro

essere è in perfetta armonia con tutto ciò che ci circonda.

Nel frattempo il giorno stava svanendo, e potevo sentire solo il leggero mormorio dei venti della sera tra il fogliame, mescolato a quello delle acque di una fontana e al cinguettio espressivo degli uccelli che si rispondevano l'un l'altro, svolazzando qua e là, e sembravano approfittare frettolosamente della luce residua per procurarsi il sostentamento e scegliere un rifugio sicuro per la notte.

Mi credevo nella più profonda solitudine, benché vicinissimo a una dimora che era in verità quella della meditazione e della pace. La campana dell'*Ave Maria* che suonava molto vicino a me mi avvertiva di questo; e poi vidi dietro una cortina di giovani cappellani, un monastero di elegante architettura, che sorgeva su una specie di basamento formato da antiche costruzioni.

Circondato da uno scenario di una vegetazione rigogliosa e nascosto nell'angolo rientrante di

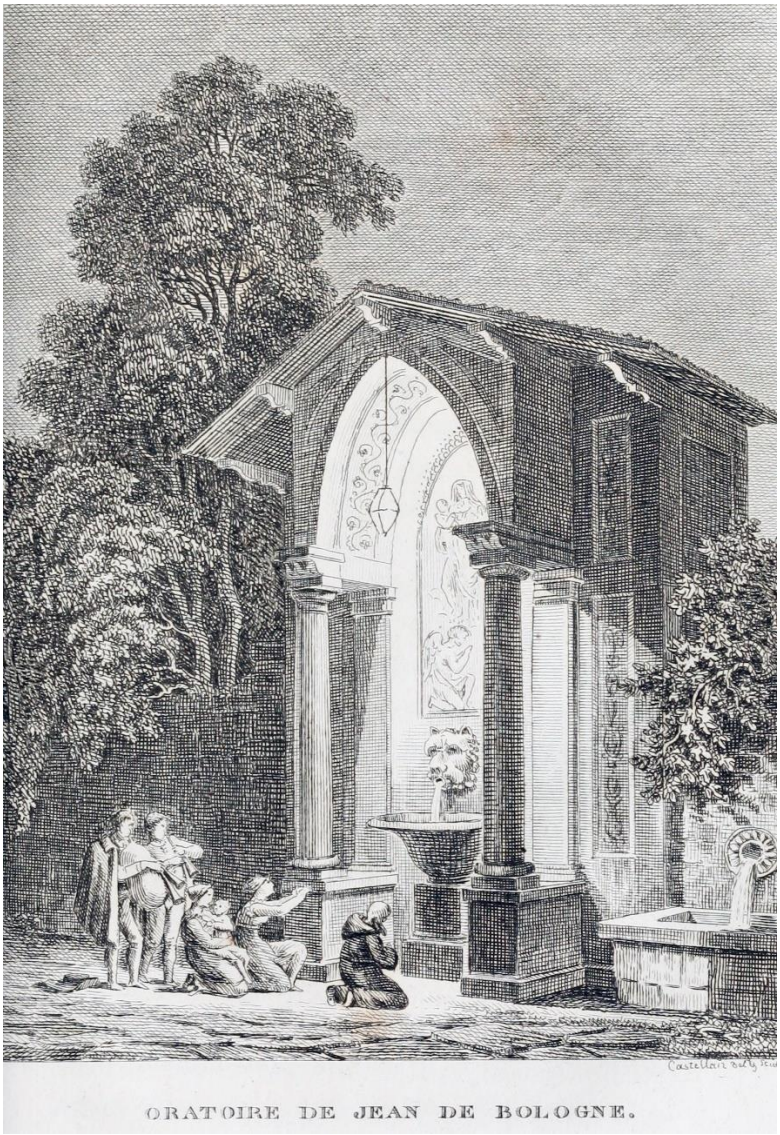
due montagne, questo rifugio sembrava fatto apposta per godere di tutto il fascino di una vita innocente e pacifica.

D’altronde, il luogo appartato occupato da questo convento, lo stile semplice ma piacevole della sua architettura, la cura con cui sembrava essere mantenuto, le terrazze che lo circondavano, decorate con vasi, archi di viti e alberi da frutto, tutto annunciava nei religiosi che lo abitavano l'amore per il loro stato, il gusto per i piaceri rurali e tutti i modesti godimenti che erano loro concessi.

È stato con dolore che ho lasciato questo posto, con l'intenzione di tornarci, tanto per gratitudine per le sensazioni che avevo provato lì e per arricchire il mio portfolio con diversi punti di vista che vi avevo notato.

Tuttavia, guidato dal crepuscolo, e subito dopo dalla luce della luna che qui sembra sorgere più maestosa, e la cui processione di stelle, molto più luminosa che nei nostri climi, appare anche più abbagliante, stavo seguendo un sentiero che

supponevo mi avrebbe condotto alla strada di Ficsole, quando ho sentito le note di una musica rustica, in mezzo alla quale si udivano i suoni delle cornamuse, della chitarra e della *zampogna*. Attratto dal fascino di questa melodia, che, sebbene eseguita da semplici paesani, non è meno piacevole quando la si ascolta nel profondo dei boschi e durante la notte, vedo improvvisamente una luce brillare tra gli alberi. Mi indica il punto da cui la sua luce mi guida; arrivo e vedo una fontana, o meglio una cappella (Fig. 40) perché sotto un porticato rialzato da colonne vedo l'immagine della Vergine e del bambino Gesù, circondati da Cherubini e Angeli prostrati. Una maschera di leone, posta sotto il dipinto, lascia uscire una fonte abbondante, che cade, riempie una vasca, e poi si diffonde in serbatoi posti ai lati del monumento. Una lampada; sospesa in cima alla volta, illuminava una scena più interessante. Un'intera famiglia venne a implorare l'aiuto divino per la guarigione di un bambino, che la



ORATOIRE DE JEAN DE BOLOGNE.

Figura 40

madre sollevò tra le braccia, ricoprendolo di baci e di lacrime; I fedeli pregavano fervidamente o cantavano inni accompagnandosi con gli strumenti.

Immaginiamo l'insieme tanto semplice quanto armonioso delle voci e della musica, con il rumore dell'acqua zampillante che scorre tra le pietre e l'erba, il riflesso della luna nel fogliame, la luce vivida della lampada che dorava, in fondo alla nicchia, la figura della Vergine, e da lì splendeva, riflettendosi sul cristallo mobile delle acque, o diffondendosi sul gruppo degli attori di questa pia scena; immaginiamo, dico, questo spettacolo, tanto più sorprendente perché inaspettato, e così ben in armonia con la serie di dolci sensazioni che avevo già provato, e non avremo tuttavia che una pallida idea dell'impressione che ancora ne conservo,

Mentre mi avvicinavo, queste brave persone avevano smesso di pregare; ma ho detto loro che avrei unito i miei desideri ai loro. Poi il canto ricominciò; e le voci di alcune giovani ragazze

si uniscono a quelle degli altri musicisti di tutte le età, mi hanno fatto godere del concerto più delizioso che abbia mai sentito.

Per tornare a casa, questi paesani dovevano seguire il sentiero per Fiesole; e, dopo averli accompagnati, mi raccontarono una moltitudine di prodigi che attribuivano alle virtù dell'acqua della fonte, e specialmente all'intercessione della Madonna alla quale essa era consacrata. Mi piace che associamo i doni della natura al nome del suo autore; si tratta di risalire alla fonte del beneficio e di far sì che da esso scaturiscano le consolanti idee di protezione e misericordia, che alimentano la fede e ispirano gratitudine verso la Divinità.

Buoni abitanti dell'antica Etruria! Non biasimo il vostro gusto per le feste e le pratiche religiose che avete ereditato dai vostri padri; ti ispirano amore e fiducia nella Provvidenza; ammorbidiscono la vostra morale senza corromperla. Temete di rovinarvi il cuore acquisendo conoscenze inutili alla vostra

felicità; mantenete anche le vostre innocenti superstizioni e rifiutate le massime perniciose delle menti forti e del filosofismo moderno.

Questa cappella-fontana, che ho rivisto spesso e che ho successivamente disegnato, è uno dei monumenti più belli del suo genere. Offre un mix di gusto antico e moderno, estremamente speziato. Si dice che sia stata decorata da Giovanni da Bologna, che aveva una casa nei pressi. Utilizzò materiali bellissimi, presi da qualche monumento antico, e ve li dispose con grande gusto.

In effetti, questa testa di leone che getta acqua, questa vasca che la riceve, la sua base decorata di chimere, questi pezzi di trabeazione, queste mensole delicatamente scolpite e che sostengono la caduta della volta, le cornici dei pannelli su cui sono stati tracciati graziosi ornamenti arabeschi, questo tetto sostenuto da mensole sporgenti, questa pittura ad affresco il cui gusto è del tutto puro; infine, fino a questi gelsomini e a queste viti che ricadono su questi edifici, e a

questi gruppi di alberi che gettano un velo trasparente sull'antica strada, tutto, in questo piccolo monumento, offre un'idea tanto nuova quanto piccante.

Mi ero promesso di tornare al convento di Doccia; e ho avuto l'opportunità, mentre disegnavo in questo luogo pittoresco, di fare la conoscenza dei suoi abitanti, che non contraddicevano la buona opinione che mi ero fatto di loro a prima vista.

Pii, ma senza affettazione, si potrebbe giudicare dai loro modi, e dalla loro fisionomia, più amabile che austera, dalla cura e pulizia dei loro abiti, ai fiori che ombreggiavano le finestre della loro cella, e a quelli che, posti in vasi di cristallo, ornavano la loro chiesa; infine, da tutti i particolari della loro amministrazione interna, tanto ricercati quanto ben conosciuti, si giudicava, dico, che questi religiosi non si rifiutavano nessuno dei godimenti che il loro stato concedeva loro. Quindi sembravano perfettamente felici; e non avrebbero, senza

dubbio, scambiato la loro dolce e pacifica esistenza con quella dei grandi della terra.

Inoltre, la loro condotta era edificante e fece guadagnare loro il rispetto dei contadini circostanti; perché esercitano le funzioni più onorevoli del loro Stato, quelle di aiutare i poveri, di prendersi cura degli ammalati, di fungere da mediatori nelle famiglie. Si preoccuparono anche di offrire lavoro o un'abitazione ai giovani, di istruire i bambini e di stimolare la fede degli anziani.

Sono riuscito a ottenere solo pochi dettagli storici su questo monastero, chiamato San Michele a Doccia. Il termine Doccia deriva probabilmente dalla posizione dell'edificio, fondato sui resti di antichi acquedotti (1) che

(1) Secondo Lami (Lezzioni Tosc., vol. II, pag. 383), questa parola deriva *A ducendis aquis*; e ne II vol. di *Mem. Eccl, Flor.*, psg. 851, lo conferma dicendo: *Quo nomine significantur loca, in quibus aquaeductus sunt vel fuerunt.*

sgorgano addirittura da una sorgente abbondante, che alimenta diverse fontane, una delle quali si trova di fronte al sentiero che conduce al convento, e sopra la quale è stato costruito un piccolo oratorio (Fig. 41). In ogni caso la sua origine risale all'inizio del XV secolo; e un'iscrizione posta sulla facciata della chiesa (1), che fu restaurata sui disegni di Michelangelo, per cura di Santi di Tito (2), ci dice che il fondatore di questo stabilimento religioso è un uomo chiamato Niccolò Davanzati. Era fratello del beato Tommaso Scarlino, che eresse il monastero e vi introdusse

(1) *DEO ET DIVO MICHAELI*
NICOLAVS DAVANZATVS BOSTICHIUS
ERIGENDVM CURAVIT MCCCCXI.
JOANNES BARTHOLOMEI AUXIT MCD.

(2) Pittore e architetto, allievo di Agnolo Bronzini, nato nel 1538, morto nel 1603. V. Baldin, *parte II, del sec. XIV.*

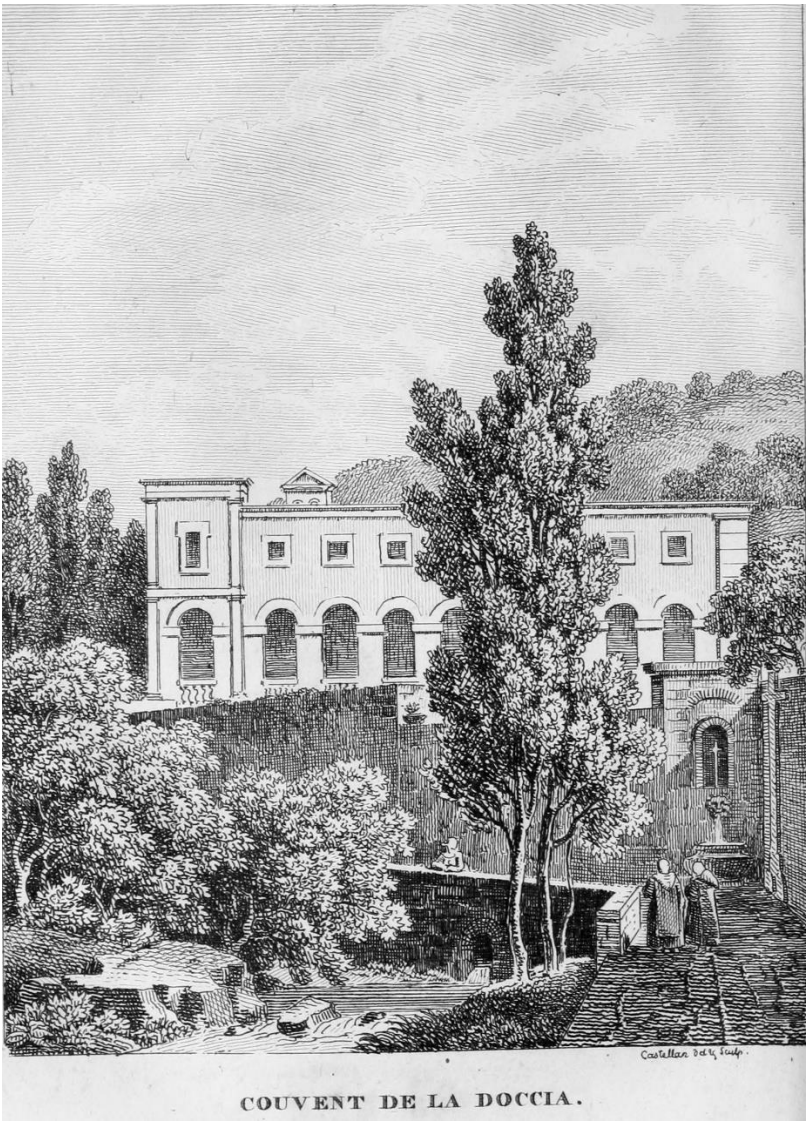


Figura 41

la regola del *Terz'ordine*; poi fu dato ai frati minori *Osservanti*, che vi si stabilirono tre anni dopo, intorno al 1486.

La chiesa, pur essendo piccola, contiene alcuni oggetti degni di nota, come i dipinti del maestro autore di una delle cappelle, opera di Nicodemo Ferrucci allievo di Passignano.

Di fronte alla chiesa c'è una terrazza piantumata di grandi cipressi che formano, per così dire, il peristilio dell'edificio; È inoltre circondata da splendidi giardini. Le fondamenta che sorreggono l'intera terrazza un tempo fungevano da acquedotti, forse anche da bagni termali; e le acque che ancora scorrono da tutte le parti contribuiscono a mantenere la freschezza di una vegetazione estremamente vigorosa. Infine, queste linee di costruzioni su piani diversi offrono combinazioni variegate e un effetto tanto piacevole quanto pittoresco.

Vi è anche, a una certa distanza da Fiesole, un altro monastero il cui carattere completamente

diverso deve contrastare con la descrizione che ho appena dato; è quello di *Monte Senario*.

Isolato tra i monti e lontano da ogni abitazione, occupa il centro di un bosco di abeti che lo circonda da tutti i lati e lo nasconde alla vista di chi risale i ripidi pendii della montagna. I pellegrini che si recano a questo santuario si perderebbero facilmente tra l'erica e i cespugli, se non fossero stati costruiti a intervalli degli oratori, che fungono da stazioni e luoghi di contemplazione, per indicare loro la strada. Inoltre, per rendere in un disegno (Fig. 42) l'idea del sito e del convento, ho scelto la cima di una delle montagne vicine da dove potevo abbracciare l'intero sviluppo degli edifici di questo monastero, che sembra emergere dal centro della cintura verde che lo circonda, e che offre un aspetto piuttosto pittoresco, ma di carattere austero e selvaggio.

Questo luogo deve infatti servire da ritiro per gli anacoreti che hanno rinunciato completamente al mondo e che, liberati dai lega-

Figura 42

mi terreni, sembrano, per la loro posizione isolata e in un certo senso aerea, non avere altra tendenza che quella verso il cielo, che cercano di conquistare attraverso sofferenze e privazioni di ogni genere e con la rinuncia assoluta alla dolcezza della vita e alla compagnia dei loro simili.

I monaci di Doccia, al contrario, giunsero al cielo per una via più praticabile. Non assomigliano ai cenobiti, ma a quelle persone che, sazie dei rumorosi piaceri della società, si ritirano in una piacevole solitudine, dove godono dei piaceri innocenti della vita di campagna. Isolandosi dal mondo, non sono diventati misantropi e comunicano con i loro vicini portando loro aiuto o consolazione.

Ed ecco l'origine della fondazione del monastero di Monte Senario. Verso la metà del XIII secolo, fra Giovanni da Venezia, dell'ordine dei predicatori, missionario eloquente e famoso a quel tempo, si trovava a Bologna, dove attirò una moltitudine di cittadini dai paesi vicini e

persone dalle campagne. Operò numerose conversioni e riconciliazioni; moderò il lusso delle donne e produsse altri effetti ammirevoli della parola di Dio. Questo stesso frate Giovanni predicò una pace generale in Italia, e a questo incontro erano presenti i principi, i magistrati e il popolo di diverse province, che ammontavano, si dice, a quattrocentomila persone; tutti si abbracciarono; ma queste buone intenzioni durarono solo pochi giorni. Tuttavia, lo zelante missionario, orgoglioso della supremazia che aveva acquisito sui suoi compatrioti, voleva impadronirsi del potere e impossessarsi della sovranità. Ma il suo trionfo non durò a lungo: fu gettato in prigione insieme ai suoi partigiani e poi costretto all'esilio, convinto dell'instabilità delle cose umane e pentitosi troppo tardi di non essersi limitato ai compiti del suo santo ministero (1).

(1) San Marco, *Abr. Chron.*; e Parisio de Cerita, *Chron. de Verone*.

Tuttavia i semi che aveva seminato nelle anime timide portarono frutto; molte persone di ogni ceto sociale abbracciarono la vita monastica; e, nel 1233, sette nobili fiorentini si ritirarono nelle foreste che ricoprivano il Monte Senario e scavarono, sulla cima del monte, delle grotte dove si chiusero per condurre vita da anacoreti. Erano chiamati *servi* della Vergine Maria (1); e presto ebbero degli imitatori. Un altro fiorentino, Filippo Benizi, fu il più zelante propagatore di questo nuovo ordine monastico; e ancora oggi possiamo vedere, all'interno del convento, le sette grotte dei fondatori e quella di Benizi che fu canonizzato e divenne il patrono dei Servi di Maria.

Nella chiesa si trovano alcuni dipinti piuttosto belli. Nella volta, Gabbiani, il miglior allievo del Dandini, pittori della scuola manierista cortonese, rappresentò la Vergine che dona

(1) *Servi*, da cui abbiamo tratto il nome di *Servites*.

l'abito ai fondatori dell'ordine. Ma questo eremo è particolarmente raccomandabile perché servì da ritiro a diversi uomini meritevoli.

La vita contemplativa, esalta l'immaginazione e la fissa costantemente su un oggetto o un'idea dominante, di cui ci si nutre, per così dire, e che si considera da tutti i lati; questa esistenza concentrica, orientata verso l'obiettivo dello studio, può far nascere il talento e portarlo a un alto grado di perfezione. Potremmo anche citare una schiera di personaggi famosi che sono cresciuti all'ombra del chiostro e la cui indole felice non si sarebbe sviluppata altrettanto bene in mezzo al tumulto del mondo e alla vita attiva che li avrebbe solo storditi e distratti.

Non sorprende quindi che l'eremo di Monte Senario, la cui posizione lo rende ideale per la meditazione e dove è possibile allontanarsi da ogni distrazione mondana, abbia prodotto numerosi studiosi e artisti. Ci limiteremo a menzionare due pittori abili ma poco conosciuti.

Mascagni apprese gli elementi del disegno da un allievo di Paolo Veronese e fece rapidi progressi; ma, all'età di ventisei anni, alcuni capricci, o l'effetto di una vocazione irresistibile, gli fecero prendere la decisione di chiudersi nell'eremo di Monte Senario: lì smise la professione nel 1606, e prese il nome di frate Arsenio. Qualche anno dopo, la sua salute, già molto compromessa, non potendo più sopportare l'austera regola del convento, ottenne il permesso di trasferirsi in quello dell'Annunziata a Firenze. Quindi riprese a praticare la pittura, con la lodevole intenzione di venire in aiuto di sua moglie e i suoi nipoti caduti in povertà. Essendosi diffusa la fama di frate Arsenio insieme al suo talento, fu chiamato in vari luoghi d'Italia e anche all'estero; e riportò dai suoi viaggi una somma piuttosto considerevole, che divise tra la sua famiglia e il suo convento. Le sue opere migliori si possono ammirare nel chiostro dell'Annunciazione, sono successive a

quelle di Bernardo Pocetti, e non sono per nulla inferiori ad esse.

Nello stesso tempo viveva a Monte Senario un altro eremita, J. B. Stefaneschi, che prese l'abito nel 1605. Figlio di un muratore, non si occupò di pittura; e il gusto per le arti si sviluppò in lui naturalmente nel silenzio del ritiro, o forse gli fu ispirato da frate Arsenio. In ogni caso, essendo i suoi tentativi apprezzati dagli intenditori, raggiunse un tale grado di perfezione nel genere della miniatura che il Granduca gli fece realizzare diversi pezzi che furono esposti nella Galleria, dove sono ancora visibili. Si tratta di copie di celebri dipinti di Andrea del Sarto, Raffaello, Correggio e Tiziano. Il Granduca Ferdinando fu così soddisfatto della copia di un dipinto di quest'ultimo maestro che la fece incorniciare con una bordura di lapislazzuli e montatura in oro; avendola mostrata in questo stato al frate Stefaneschi, affinché la giudicasse, il buon eremita rispose, con una finta umiltà non senza scopo, che gli era stato reso troppo onore;

volendo far capire che temeva che la lucentezza del lapislazzuli potesse danneggiare il dipinto.

Stefaneschi eseguì un gran numero di miniature, che rifini con la massima cura. Una di quelle che gli era costata più tempo, più cure e perfino più problemi, perché la sua vista stava cominciando a peggiorare, stava per essere completata; Era una copia della famosa testa di Cristo, di Andrea del Sarto, che si vede sull'altare dell'Annunciazione; ed egli si rallegrò nel vedere la fine di un'opera che considerava la più perfetta uscita dalle sue mani. Fu crudelmente punito per questo leggero moto di amor proprio da cui non sapeva difendersi. Immaginiamo, infatti, la sua disperazione, quando una mattina, scoprendo la pergamena su cui aveva lavorato così a lungo, la vide fatta a pezzi e rosicchiata da una legione di topi. Il male era incurabile; ma il buon padre, armato della pazienza del suo stato, trovò nella sua rassegnazione il coraggio di ricominciare la sua

opera; e un nuovo capolavoro, uscito dalle sue mani, coronò la sua perseveranza.

Ha anche un ritratto; e lo vediamo nella collezione della Galleria del Granduca. Proprio a Monte Senario abbiamo potuto ammirare alcune sue opere, che sono davvero molto consigliabili.

Infine, la debolezza della sua vista lo costrinse ad abbandonare la pittura e si ritirò negli esercizi religiosi. All'età di sessantasette anni, pensava solo alla sua salvezza e si preparava alla morte, quando gli fu affidato l'incarico di andare a fondare un convento del suo ordine nello Stato di Venezia. Egli partì per questo scopo; ma, appena giunto tra i servi di questa città, soccombette sotto il peso delle infermità e delle conseguenze della fatica del viaggio.

LETTERA LXIII.

Prosegue la mia passeggiata nei dintorni di Fiesole. - Aneddoti sulle città che fungevano da rifugio per uomini famosi. - Corso del Mugnone. - Torre di Cicerone. — Antico stato della valle.

Le mie frequenti passeggiate nei dintorni di Fiesole non hanno, come è mia abitudine, uno scopo specifico; Io creo a caso, e questo modo di vedere e di osservare mi regala piaceri inaspettati e piacevoli sorprese, mi procura infine contrasti che meritano un approccio più metodico, che è meno adatto al pittore che allo scienziato. Gli appunti che continuo a scrivere riguardano oggetti che ho scoperto solo successivamente e che riunirò sotto un unico punto di vista. Sono queste le *ville* più notevoli che impreziosiscono questa regione, e in particolare le rive del Mugnone. A loro volta mi attraggono; e trovo lì un duplice motivo di interesse, sia nei fatti storici che ricordano, sia

nei luoghi pittoreschi che occupano. Sono così numerosi che hanno ispirato all'Ariosto, grande conoscitore delle bellezze di ogni genere, i seguenti versi:

A veder pien di tante ville i colli
Par che'l terren ve le germogli, come
Vermene germogliar suole, e rampolli
Se dentro un mar, sotto un medesimo nome,
Fosser raccolti i tuoi palazzi sparsi
Non ti sarian da uguagliar due Rome.

Infatti, i dintorni di Fiesole, così noti per la bellezza dei loro luoghi, hanno fatto da rifugio a una folla di personaggi illustri che, lontani dai rumori e dalla confusione della città, venivano a divertirsi, a dedicarsi allo studio e a lavorare alle loro opere con più tranquillità e meno distrazioni.

Possiamo citare il celebre Poliziano, che, in una delle sue lettere, indirizzata a Marsilio Ficino, descrive la situazione della sua villa a Fiesole, che ricalca la modesta ma confortevole casa di Orazio. Egli si ritirava spesso lì per

correggere e terminare i suoi scritti; e fu da lì che indirizzò, nel 1478, a Pandolfi Collenuccio, i suoi *Racconti Amatorii* di Plutarco.

Questa casa, presso Fiesole, in un luogo rinfrescato da una fontana che scorre sotto fitta ombra, e che egli designa col nome di *lucens fonticulus* (1), sembra essere lo stesso oratorio, detto Fonte Lucente, eretto verso la fine del XVII secolo, in ricordo di un crocifisso miracoloso. Antonio Pillori vi dipinse la Resurrezione nel 1733. Vi è anche un dipinto ligneo, datato 1398, prelevato da un'altra cappella demolita.

Da questo punto è possibile osservare tutto il corso del Mugnone; Un antico ponte limita la vista da un lato e, all'altra estremità della gola,

(1) Poliziano dice, all'inizio della *sua Lamia: Vicinius quoque adhuc fuesulano rusculo meo luces fonticulus est; ita enim nomen habet, secreta in umbra delitescens, ubi sedes esse nunc qoque lamiarum narrant mulierculae.*

dove Radagaise fu imprigionato e ucciso con tutto il suo popolo, possiamo vedere un'altra costruzione romana chiamata Torre di Cicerone.

Questa costruzione quadrangolare, molto alta e costruita con pietre quadrate e mattoni, assomiglia più a una torre di fortificazione, destinata a difendere il passaggio delle montagne, che a una casa d'abitazione. La particolarità è che vi sono anelli di ferro fissati a un'altezza piuttosto elevata dal suolo, simili a quelli che nei porti vengono utilizzati per attraccare barche e navi. Si deduce che fossero utilizzati per questo scopo. Ma per questo era necessario che il livello del fiume fosse molto più alto di quanto non sia attualmente; o che questa valle fosse un lago le cui acque, dopo essersi fatta strada tra le rocce di Fiesole, si sono abbassate fino a solcare solo le parti più basse. Infatti la sede in cui scorre il Mugnone presenta una specie di cratere ovale. I bordi del perimetro sono molto ben marcati; tranne che sul versante di Fiesole, dove è presente un taglio molto

profondo, attraverso il quale fuoriesce il torrente.

Inoltre, l'opinione di alcuni naturalisti è che la grande valle vicina, cioè quella del Mugello, fosse essa stessa la bocca di un vulcano spento che conteneva anche un lago; e che la pianura di Firenze, come ho già detto, formava un altro immenso lago che si estendeva fino ai monti di Lucca e Pisa.

Il Mugnone ha subito ulteriori varianti nel suo corso; perché, dopo aver passato il ponte della *Badia*, e costeggiato le colline di Fiesole per la *Cura*, la villa *Bilotti*, e il convento di San Benedetto, avanza per la *via Ceia*, fino alla *via Frusa*, così chiamata forse dalla rapida corrente delle acque che vi passavano; e ancora lo seguiamo attraverso le tracce di sabbia e ciottoli rotolati che ne ostruiscono l'antico letto; poi, sempre guadagnando le parti basse, si volse verso la città, passò per *Pinti*, per *Caffeggìo*, per la via *San Gallo*; e, cadendo per la via *de' Gori*, giunge infine a riversarsi nell'Arno, poco sotto il

Ponte *della Carraia*. La tradizione è stata conservata: le vecchie planimetrie di Firenze lo confermano; e le spiagge e le sabbie scavate oggi in questi diversi luoghi lo dimostrano evidentemente. Torniamo alle *ville* che abbelliscono le sue rive.

In una casa nei pressi di San Domenico abitava Dino Dazzi, poeta fiorentino, e anche Ugolino di Vieri. Scipione Ammirato il Vecchio data la dedica dei suoi Commentari sulle guerre di don Giovanni d'Austria contro i turchi, nella sua villetta di Fiesole, al marzo 1581; ed è con piacere che vediamo ancora tracciata sulla pietra dell'architrave questa iscrizione:

SCIPIO ADMIRATUS REIP. FLOR SCRIPTOR.

Sulle rive del Mugnone c'è un gruppo di case chiamate le Cure. Dante tornò in questo luogo per godere della pace e della solitudine (1): la sua casa fu confiscata quando l'illustre poeta fu esiliato.

Non lontano da lì, nella Villa Salviati, costruita su un'altura, nel luogo chiamato *Lastra*, si riunì

nel 1304, nella notte tra il 19 e il 20 luglio, una fazione dei bianchi, composta da milleseicento cavalieri e novemila fanti. Da lì marciarono su Firenze e addirittura entrarono nella città. Ma, presi all'improvviso dal panico e dal terrore, fuggirono precipitosamente dalle porte e si dispersero, abbandonando la loro impresa. Si ritiene (2) che Dante abbia preso parte a questa scaramuccia che gli ha offerto la speranza di tornare in patria; e fu solo dopo questo evento che abbandonò la Toscana e si rifugiò a Padova. Del partito bianco era anche Petracco, padre del celebre Petrarca (3) e amico di Dante. Esiliati da Firenze nello stesso momento e con lo stesso arresto, condivisero i pericoli di questo attentato notturno. Ritornato poi ad Arezzo, dove si era rifugiato presso la moglie Eletta Canigiani, Petracco scoprì che, proprio in quella notte così

1) Vita di Dante, di Filippo Pelli.
(2) Moreai, No!iz. Ist.
(3) Ginguené Hist. Litt. d'Italy, 2° vol., p. 337.

pericolosa per lui, la moglie gli aveva dato un figlio dopo un parto difficile, che ne aveva messo in pericolo la vita. Questo figlio era il famoso Petrarca.

Propongo qui (Fig. 43) la veduta di Villa Salviati, sia per l'interesse storico e pittoresco della sua posizione, sia per dare un'idea di questi castelli fortificati che, nel XIV secolo, fungevano da rifugio a dei nobili in rivolta, i cui satelliti tiranneggiavano il paese. Citiamo (1) uno di questi castelli, chiamato Monte Acinico, che un cardinale aveva costruito nel Mugello dove ricevette la visita di papa Gregorio X, e che divenne un covo così formidabile che i fiorentini furono costretti, nel 1306, ad assediarlo e distruggerlo.

Un deplorevole fatto (2), accaduto nel 1349 a due intimi amici del Petrarca, chiamati Cristiano e Mainardo, assassinati nei medesimi monti dai banditi di Firenze, diede motivo all'illustre poeta di scrivere al governatore di Firenze una lettera veemente, la quale riportò nell'animo dei magis-

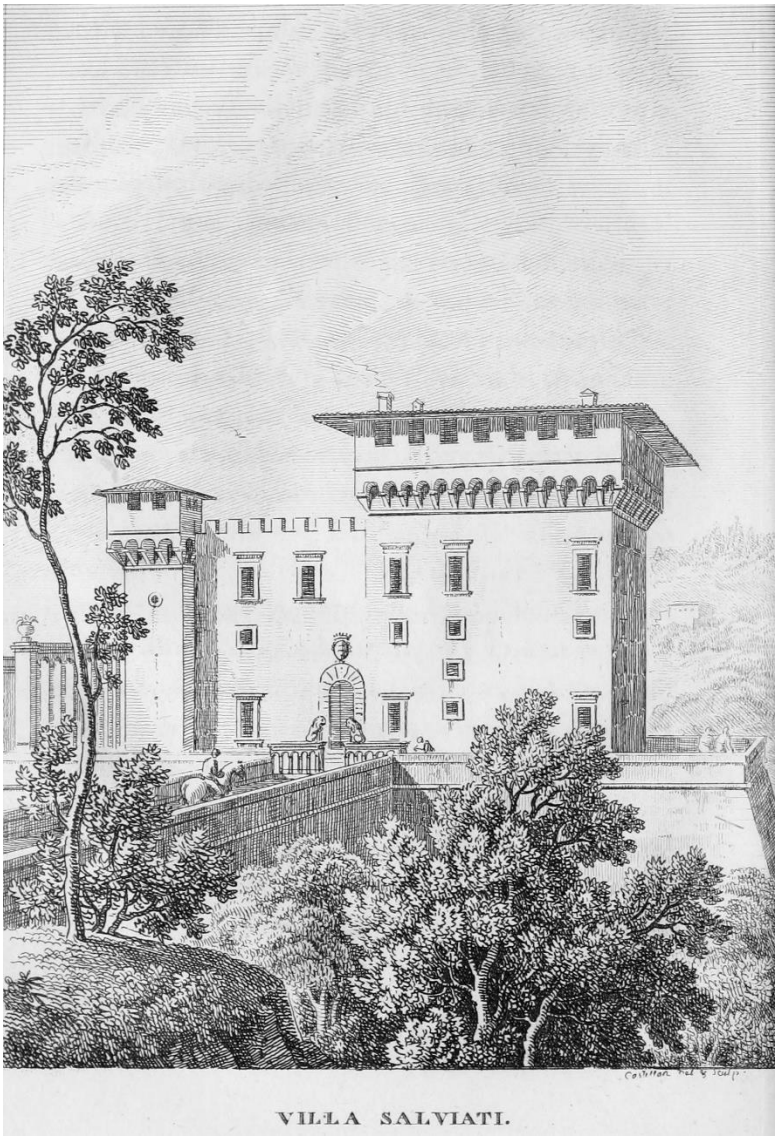


Figura 43

trati tutto lo sdegno da cui egli stesso era trasportato. Le truppe furono inviate al Mugello; molte di queste tane furono distrutte; e, come dice lo storico moderno della letteratura italiana, la Toscana dovette la sua tranquillità alle eloquenti richieste di uno dei suoi concittadini che era ancora bandito e al quale i beni della sua famiglia non erano ancora stati restituiti.

L'aspetto oscuro e imponente di queste fortezze è gradualmente scomparso. Ai ponti levatoi seguirono i portici chiusi da grate di ferro arricchite da volute e arabeschi traforati e fiancheggiati da basamenti che sorreggevano statue, gruppi o ornamenti araldici. Le pareti delle terrazze erano ricoperte di vasi di marmo o di bronzo, nei quali crescevano le piante più rare

(1) Cronaca di Giuseppe Morelli.
(2) Raccontato dallo stesso Petrarca, nelle sue Lettere Familiari; e citato nella Vita di questo poeta, da M. de la Bastide, Memorie dell'Accademia delle Iscrizioni.

o i fiori più belli. Le caditoie e le strette feritoie, attraverso le quali la luce del giorno penetrava a malapena nelle immense sale, sono state ampliate o sostituite da gallerie, balconi o finestre a mensola. I merli furono rastremati in colonne e pilastri leggeri e coperti da un tetto sporgente decorato con cassettoni dipinti e dorati. È sotto queste logge o terrazze coperte che si può, a qualsiasi ora del giorno e della notte, respirare l'aria fresca e godere del piacevole aspetto della campagna, e che la vista spazia con piacere su giardini piantumati con gusto e rinfrescati da acque zampillanti, contenute in vasche di marmo.

Spesso, come nella Villa Salviati, l'antica casa padronale non ha più altra destinazione che quella di ospitare il portiere e la sua famiglia (la servitù); e porticati o sentieri, pavimentati in mosaico o sabbiati, uniscono la vecchia fabbrica al nuovo castello costruito in uno stile più elegante e in un sito più accessibile, abbellito da

tutti gli accessori brillanti che la moda, seppur variabile, rende sempre più necessari, e che erano sconosciuti agli austeri e gotici possessori dell'antico feudo.

Sempre sulle rive del Mugnone si trova la maestosa villa che pare essere il luogo in cui Giovanni Boccaccio scrisse il celebre Decamerone, durante la peste del 1348.

Il parere degli studiosi sulla reale ubicazione di questa casa di piacere era ancora dubbio, finché Manni(l) non fornì le congetture più convincenti a favore di questa villa.

Infatti, lo stesso Boccaccio, senza indicare il luogo in altro modo che con la parola il *contado*, dice nella sua opera. "Mercoledì, allo spuntar del giorno, le dame e i loro cavalieri con il loro seguito, lasciata Firenze, partirono; e, dopo aver percorso due miglia, giunsero al luogo che era già stato preparato per accoglierli, e che era piuttosto lontano dalla strada principale. Si trattava di un palazzo con un bellissimo e ampio cortile circondato da *logge*, stanze e vari

appartamenti ben sistemati e decorati con dipinti. Questa casa occupava la cima di una collina ricoperta di arbusti vari, e di alberi dal fogliame più bello e circondati di prati e giardini ammirevoli con pozzi la cui acqua era freschissima.

All'inizio del terzo giorno; Boccaccio loda le cantine di questo stesso palazzo; parla anche di limpide sorgenti che scorrevano ovunque, e soprattutto di una fontana molto abbondante le cui acque attraversavano il prato e scendevano più in basso per far girare due mulini.

Altrove dice che da questo luogo si vede Fiesole; Infine tutti questi dettagli sono adatti alla villa in questione. Si trova a due miglia da Firenze; c'è una sorgente che fornisce acqua a due mulini; la tradizione conservata tra gli abitanti della zona circostante; insomma tutto conferma l'opinione del commentatore del Boccaccio.

Risalendo il Mugnone, troviamo la Villa Panciatichi, famosa per la fortuita origine di un

tipo di frutto (*agrume*) che è un misto tra il cedro e l'arancia. Questo frutto e l'albero che lo produce sono chiamati *bizarria*, senza dubbio a causa dello strano gioco prodotto dalla natura. Il medico Pietro Nati ne lasciò un disegno inciso, con una breve descrizione, pubblicato nel 1674 col titolo di *Observat de malo limonia citrata aurontia Florentiae, vulgo bizzarria.*

Nelle vicinanze delle case reali di Castello e della Petraia, c'è una *villetta* detta *la Topaia*, che fu eretta, si suppone, da Cosimo I, il cui stemma può essere visto posto nell'angolo sinistro di questa casa, con questo bel motto: *Exaltabo te, Domine, et exultabo.*

Questo principe, che amava molto il celebre storico Benedetto Varchi, e che già lo aveva colmato di benefici, volendo nel 1558 dargli una nuova prova del suo affetto, gli donò questa casa perché vi potesse scrivere con più meditazione la storia di Firenze che aveva cominciata. Lo scrittore approfittò volentieri di questo favore e si ritirò in questo luogo, dove trascorse quasi

tutto l'anno, eccetto brevi intervalli durante i quali si recava a Pisa, dove il Granduca risiedeva abitualmente, per leggergli la sua storia. Cosimo ne traeva grande piacere, lo ascoltava con la massima attenzione, e non lo interrompeva che di tanto in tanto per esclamare: Miracoli, Varchi, miracoli . . . . Lo storico approfittò di uno di questi momenti di soddisfazione per chiedere al suo illustre protettore il favore di fargli cambiare il nome comune di Topaia, che gli dispiaceva molto, in quello del donatario *Cosmiano*; ma il Granduca insistette affinché questo nome venisse cambiato in *Varchiano*. Ciò impedì ogni innovazione; il vecchio nome prevalse, ed è stato conservato in questa casa che ancora oggi si chiama Topaia (nido di topi).

Oltre alla storia, l'arcivescovo scrisse qui diverse opere, in particolare l'*Ercolano* o Dialogo delle lingue, una delle sue produzioni più gradevoli. All'inizio di quest'opera fornisce una descrizione della sua casa; Racconta della passeggiata nel prato che sta davanti alla porta di

casa, del suo orto che gli piaceva molto, di una cena fatta a tu per tu sul terrazzino riparato da una loggia, da dove si vedevano, tra mille cose belle, Firenze e Fiesole.

Grazzini, detto il Lasca, descrive questa villa nei seguenti versi:

Varchi, la vostra villa è posta in loco
Che ella volgo le spalle al tramontano
Sicche soffi a sua posta, forte o piano,
Che nuocer non ci può molto né poco.

E conclude il suo sonetto avvertendolo che:

Penso doman venire, e non è baja
Con esso voi a starmi alla Topaja.

Varchi visse in questa casa fino alla fine dei suoi giorni, come aveva espresso il suo desiderio in questi versi:

Io te gradito avventuroso monte
Ove del volgo ognor tanto si perde,
Ad ora io di fornir tutti i miei giorni.

D'altronde, lì non era quasi mai solo. I suoi amici andavano lì ogni giorno e a volte restavano

lì per settimane. Era talmente abituato a quella compagnia che non riusciva più a vivere senza di essa. D'altronde non c'era uomo di lettere o di fama che non andasse a trovarlo, tanto era onorato, stimato e piacevole la sua compagnia. Gli autori non concordano sull'anno della morte di questo illustre storico; ma dobbiamo basarci, con qualche ragione, sul suo epitaffio che vediamo nella chiesa dei Camaldolesi a Firenze, detta degli Angioli; che indica che morì il 16 dicembre 1571, all'età di settantuno anni; questo epitaffio fu scritto dal suo caro amico, padre Silvano Bozzi, lo stesso che probabilmente scrisse la sua vita.

Ritornata la Topaia ai suoi primi padroni, il Granduca Cosimo III la fece decorare con un gran numero di dipinti rappresentanti dal vero i frutti stranieri più rari e le produzioni più singolari della terra, con la loro descrizione scritta in basso. Questa collezione, accuratamente composta da un principe amante

di questo genere di cose, venne poi divisa tra la Villa Reale di Castello e altre sedi.

I borghi di Castello e Petraia, la cui descrizione ci porterebbe troppo lontano, sono particolarmente famosi per i loro buoni vini. Le piante provengono dalla Spagna, dalle Canarie, dalla Francia e dalle isole più famose dell'Arcipelago; Anche il Redi trasse da questo buon vino moscato l'ispirazione per un suo ditirambo, in cui esclama:

Ma lodato
Celebrato
Coronato
Sa l'eroe, che nella vigna
Di Petraja e di Castello
Pianto prima il moscatello.

Ma di tutti questi luoghi di delizia che i voluttuosi Romani del secolo di Augusto non avrebbero disdegnato, non ce n'è nessuno più famoso e meno frequentato del palazzo di Pratolino, luogo incantevole nascosto in mezzo ai boschi, che solo il caso mi fece scoprire, dove

l'amicizia mi trattenne, che non lasciai senza rimpianto, e di cui conserverò per tutta la vita un ricordo gradito.

LETTERA LXIV.

Villa de Pratolino, residenza di piacere del Granduca Francesco de' Medici e ritiro di Bianca Capello. - Note storiche su questo periodo.

Essendo partito da solo per la caccia, l'inseguimento della selvaggina mi aveva gradualmente portato molto lontano da Fiesole; alla fine mi ero perso completamente tra i meandri di queste montagne. Passò la giornata e il caldo divenne opprimente. Non sapendo quale strada prendere, cercai invano se qualcuno potesse indicarmela; infine, esausto, affamato e soprattutto assetato, mi diressi verso un frutteto dove speravo di trovare almeno un po' d'ombra. Era un giardino di ciliegi; per accrescere la gioia, un contadino si arrampicò su uno di questi alberi e raccolse i frutti, gettandoli poi in un grande cesto che una ragazzina di dieci o dodici anni teneva sollevato sopra la sua testa.

Questo gruppo era affascinante; ma, in questo caso, le ciliegie erano ancora più appetitose. Le mie parole di ringraziamento, ripetute dall'eco, tornarono a spegnersi, mormorandomi all'orecchio, mentre non vedevo più né la fanciulla né suo padre nascosti sotto il fogliame, e neppure il boschetto di ciliegi, che per tanti motivi mi aveva interessato.

Quando giunsi al limitare del bosco, incontrai un uomo che si offrì di accompagnarmi alla fabbrica, dove sarebbe andato lui stesso. La buona indole e la compiacenza degli abitanti di questi cantoni avrebbero dovuto darmi buone ragioni per prevedere la mia accoglienza a Pratolino. Passavo da una sorpresa all'altra; ma, dopo aver seguito un sentiero molto accidentato, attraverso il quale la mia guida mi aveva guidato, mettendomi in guardia da eventuali passi falsi, rimasi molto stupito quando, giunto a destinazione, seppi che la mia guida era un cieco (1)!

Le mie piccole avventure del giorno mi fecero guadagnare un'accoglienza molto cortese dal postino e dalla sua amabile famiglia: fui costretto a prendere parte alla cena che mi sarebbe stata servita, rimandando al giorno dopo la visita al ritiro di Bianca Capello, dimora incantata di una nuova Armida, che il Tasso sembra aver voluto descrivere in questi versi pittoreschi:

Quinci ella la cima di una montagna ascende
Disabitata e d'ombre oscura, e bruna.
E per incanto . . . . . .
Vi fonda un palazzo appresso un lago.
Ove in perpetuo april molle amorosa
Vita seco ne mena il suo diletto.

(1) Questo cieco era di grande intelligenza; il suo tatto era così perfetto che realizzò una serie di strumenti meccanici estremamente delicati e divenne l'orologiaio del cantone.

Costruita nel XVI secolo, sotto uno dei Medici, la villa reale di Pratolino univa tutto ciò che quell'epoca straordinaria poteva offrire di grandioso, bello, ricco e ingegnoso; e, sebbene ormai non sia altro che l'ombra di ciò che era un tempo, conserva abbastanza fascino, ed evoca abbastanza ricordi, perché la sua descrizione non sia priva di un certo interesse.

Nel 1569, il principe Francesco, figlio di Cosimo de' Medici, volendo prepararsi a un piacevole ritiro in campagna, acquistò un grande appezzamento di terreno situato a sei miglia da Firenze, sulle pendici del monte Morello.

Era un luogo selvaggio e accidentato, ricoperto di boschi e irrigato da numerose sorgenti. L'aria lì era fresca e salubre; tuttavia questa valle, pur essendo molto vicina al capoluogo toscano, era disabitata. Sembrava dedicato al mistero e al silenzio; ed era destinato a diventare il rifugio segreto della bellezza di questa *Bianca Capello*, il cui singolare destino è

un esempio lampante delle vicissitudini della fortuna e dei terribili giochi dell'amore e dell'ambizione.

Soffermiamoci un momento su alcune circostanze notevoli, legate alla storia delle arti, che ebbero un notevole influsso sulla morale dei secoli successivi.

Fin dall'infanzia, il principe Francesco era circondato da persone intelligenti che gli avevano trasmesso il gusto per lo studio e la scoperta. Imparò il disegno sotto la guida di Bernardo Buontalenti, pittore, scultore, architetto, ingegnere e matematico. Quest'uomo, per la diversità dei suoi talenti, per il suo spirito inventivo, per la sua attività, si era guadagnato la fiducia del principe che lo aveva ammesso nella sua cerchia. Poiché fu lui l'incaricato di abbellire Pratolino, e poiché l'esistenza di questo artista, celebre in Italia ma poco conosciuto in Francia, è strettamente legata a quella del suo illustre allievo, non è

fuori luogo riportare qui alcuni particolari della sua vita.

I suoi primi anni furono segnati da un evento sfortunato, che tuttavia divenne il principio della sua fortuna, mettendolo in grado di sviluppare il suo genio.

Era ancora un bambino durante la famosa inondazione del 1547. Il quartiere di Firenze dove viveva fu distrutto dalle acque e la casa di suo padre divenne la tomba di tutta la sua famiglia. Il giovane Bernardo, salvato da un pezzo di legno, fu sepolto sotto un cumulo di detriti senza esserne travolto; e affinché nulla mancasse a questo singolare favore della Provvidenza, le pareti che si erano aperte permisero al bambino di far udire all'esterno le sue lamentele e di ricevere il cibo che gli veniva frettolosamente gettato. Un servitore di Cosimo de' Medici, che si trovava tra i curiosi attratti da questo straordinario evento, corse a raccontarlo al suo padrone. Il principe diede ordine che il piccolo sventurato fosse recuperato dalle rovine

e gli fossero prestate le massime cure. Si occupò quindi dell'educazione del giovane orfano, che dimostrò presto un grande talento, soprattutto per il disegno, che apprese dal Salviati, dal Bronzino e dal Vasari. Ma poiché il suo gusto lo portava più particolarmente verso l'architettura e la scultura, fece grandi progressi in quel campo sotto Michelangelo.

Buontalenti aveva solo quindici anni quando il Granduca Cosimo gli mise appresso il figlio, il principe Francesco, per insegnargli i primi elementi del disegno. Alla stessa età realizzò un crocifisso ligneo a grandezza naturale, che fu ammirato dagli intenditori e collocato in una chiesa di Firenze. Studiò con grande ardore anche la matematica. Costruì un piccolo teatro meccanico per il divertimento del suo giovane allievo e inventò diverse macchine ingegnose che in seguito ebbe modo di mettere in scena su un palcoscenico più grande.

Il principe aveva un laboratorio dove svolgeva ricerche chimiche; Bernardo lo diresse nella

maggior parte dei suoi esperimenti, in particolare nella fabbricazione di cristalli e di una porcellana in tutto e per tutto simile a quella orientale. Introdussero a Firenze anche l'arte di incrostare pietre dure e di formare, con la loro vicinanza, disegni che imitavano i mosaici. Al principe piaceva anche incastonare pietre preziose; trovò persino il modo di crearne di false, la cui brillantezza avrebbe ingannato momentaneamente gli occhi degli intenditori.

Il talento del Buontalenti era destinato a prosperare in una corte tanto illuminata quanto galante e magnifica. Il suo genio risplendeva soprattutto nei giochi, nelle feste pubbliche, nei fuochi d'artificio e nelle rappresentazioni teatrali. Fu allora che egli dispiegò le risorse della meccanica, nascondendole sotto gli apparati della scultura e della pittura, per realizzare, per così dire, il prestigio dell'incantesimo. Le illusioni da lui fornite in diverse circostanze servirono in seguito da modello per quelle della corte di Luigi XIV e,

più tardi, per le illusioni dell'Opéra, sia italiana che francese. Si sarebbe tentati di accusare di esagerazione gli scrittori contemporanei che hanno descritto queste meravigliose invenzioni, se non si vedessero ancora oggi a *Pratolino* degli automi mossi dall'acqua, che eseguono azioni molto complicate, e con mezzi tanto semplici quanto ingegnosi.

Nominato sovrintendente degli edifici civili e militari, Buontalenti dimostrò le doti di un eccellente ingegnere. Fu responsabile della fortificazione di diverse città in Italia; fuse alcuni cannoni, uno dei quali era così enorme e portava così lontano che fu chiamato *Scaccia diavoli* (cacciatore di diavoli). Le palle di cannone con cui era caricato erano cave e avevano lo stesso effetto delle bombe a cui si ispiravano. Nello stesso periodo inventò le granate; e si sostiene anche che nella guerra di Siena costruì in una sola notte una batteria munita di cannoni di legno con i quali fu sfon-

dato e preso un bastione in questo modo (1). Infine, quest'uomo universale costruì una quantità di palazzi e di altri edifici, la cui enumerazione sarebbe troppo lunga: in questo fu molto utile alla sua anima, che aveva un gusto particolare per queste grandi imprese.

Francesco de' Medici, come la maggior parte dei principi, si sposò giovane e secondo le leggi della politica. Sposò una principessa d'Austria, più virtuosa che amabile, e più atta a ispirare rispetto che a suscitare amore. Anche questo principe, pur essendo nato sensibile, vedeva in questa unione solo una catena d'oro, il cui peso cercava di alleggerire assecondando il suo gusto per lo studio e le arti, ma di cui alla fine si disfece volentieri.

Nel frattempo, giunse a Firenze Bianca, figlia di Bartolomeo Capello, nobile veneziano, già nota per la sua bellezza, le sue debolezze e le sue sfortune; fuggì dalla sua terra natale e venne a

(1) Vedi Baldinucci, *Vita di Buontalenti*.

cercare la protezione del Principe di Toscana. Un giovane povero, ma sensibile e bello come lei, l'aveva portata via alla sua famiglia. I Capello denunciarono l'attacco al Consiglio dei Dieci e il rapitore fu condannato a morte. I due sposi trovarono asilo presso la corte di Firenze, dove le avventure della bella veneziana suscitarono la curiosità e la compassione del principe Francesco. Quest'ultima sensazione, presto diede vita all'amore; il marito di Bianca fu assassinato dai suoi nemici (1), e il principe poté dedicarsi completamente alla sua passione. Il fascino sarebbe stato difficile da spezzare, perché Bianca, alle sue attrazioni naturali, aggiungeva l'artificio più adatto ad assicurarle la conquista. A sua volta, si serviva della vivacità della sua mente, della sua giocosità, delle sue grazie e perfino dei suoi capricci per rallegrare l'umore un po' cupo del suo amante. Fu così che lei divenne necessaria per lui, che gli fece dimenticare i suoi dolori domestici e lo liberò dagli affari. L'amore aveva creato questo

legame, l'abitudine lo confermava e lo rendeva ogni giorno più intimo.

Per dedicarsi a tutto questo con meno distrazioni, Francesco aveva concepito l'idea di ritirarsi con la sua amante nella solitudine di

(1) Fù in una casa in Via del Cocomero, che era appartenuta al pittore Buffalmacco, che venne assassinato Pietro Bonaventuri. Questo stesso luogo fu fatale a Tommaso Bonaventuri, uno dei suoi discendenti, gestore del monte di pietà, uomo di severi costumi, la cui probità e il cui carattere inflessibile erano uno spauracchio per il popolo. Fu nel 1731, mentre tornava a casa, alle tre del mattino, che venne colpito da un colpo di pistola che lo uccise sul colpo. Non c'era dubbio che questo assassinio fosse il risultato di una vendetta popolare. Ed infatti il giorno dopo, nella piazza del Duomo, fu trovata un'insegna su cui era dipinto un pugnale come quello che si trova nello stemma dei Bonaventuri, con la seguente iscrizione:

LITATVM PVBLICAE NEMESI
ET GENIO VRBIS.

Si possono vedere su l'*Osserv. Fior.* , vol. 1, , pag. 188, altre congetture sulla morte di Bonaventuri.

Pratolino. Affidò all'ingegnoso Buontalenti il compito di abbellire il suo ritiro. Un palazzo magnifico, superbi giardini hanno reso questo luogo selvaggio un soggiorno incantevole. Era quello di una corte brillante di cui Bianca era la sovrana. L'amore del Granduca non conosceva limiti: tutto era profuso per la sua amante; era l'anima di tutti i piaceri, la meta di tutti gli omaggi: grandi dello Stato, ministri, cortigiani, tutti erano ai suoi piedi; solo lei dispensava favori e disponeva di incarichi, mentre la Granduchessa otteneva a malapena i freddi riconoscimenti dovuti al suo rango. Il dolore che provava per il trionfo sempre crescente della rivale e l'indebolimento della sua salute non le permisero di resistere agli incidenti di una gravidanza infelice; morì dando alla luce un bambino nato morto (1). Il Granduca versò lacrime sincere. Si rimproverò per questo evento fatale; il rimorso lo spinse ad allontanarsi. Vagò per qualche tempo nei luoghi più solitari della Toscana, sfuggendo con cura

alla presenza della sua seduttrice. Ma era debole e le sue risoluzioni furono presto dimenticate; riposo, censura pubblica, niente poteva trattenerlo, si arrese di nuovo e senza riguardo a tutta la sua passione.

Bianca, con il marito ancora in vita, aveva fatto giurare al Granduca su un'immagine sacra che l'avrebbe presa in moglie, se entrambi fossero diventati liberi. Una promessa folle! ma il delirio che l'aveva dettata continuava a durare. La figlia di Capello usurpò il posto di Giovanna d'Austria. Tuttavia, il matrimonio, celebrato in segreto, fu reso pubblico solo dopo la fine del periodo di lutto. La nuova sovrana venne quindi adottata dalla Repubblica di Venezia e dichiarata vera e propria figlia di San

(1) Questa principessa ebbe quattro figli, tre figlie e un figlio di nome Filippo, che morì in tenera età; così come le sue sorelle, delle quali rimase solo Maria de' Medici, moglie di Enrico IV, re di Francia.

Marco. Affinché non sembrasse inferiore alle altre due figlie di San Marco, una delle quali era sposata con il re d'Ungheria, l'altra con il re di Cipro, la repubblica le conferì la corona reale. Questa cerimonia, alla quale partecipò una delegazione di senatori veneziani, fu una delle più brillanti mai viste (1). Le palle, le giostre,

(1) *Feste nelle nozze del G. D. Francesco Medici et della S. Bianca Capello. Da Gualterotti.* Si possono anche vedere la descrizione di tornei, giostre; le leggi dell'accampamento, i dettagli dei premi che vi venivano distribuiti; come gioielli, bigiotteria ed altri oggetti preziosi, in un opuscolo recante il titolo di *Maschere de cavalieri venturieri che Giostrano a Saracino*, etc.

Leggiamo nel *Diario manuscr*, citato in *Notizie del Richa*, vol. VI, pagina. 254, il seguente particolare, sul matrimonio di Bianca Capello:

Il 18 giugno 1579, giorno del *Corpus Domini*, verso l'una del mattino, lo stesso Granduca Francesco annunciò per la prima volta ai suoi camerieri (ufficiali della camera) di aver sposato Bianca Capello.

I tornei, la caccia al toro e alle belve feroci, tutto veniva profuso in questa occasione.

Il Granduca, sempre più stanco degli affari di governo, era tornato a Pratolino dove viveva immerso nei piaceri, quando perse un figlio, frutto del suo primo matrimonio e unico erede della famiglia Medici. Forse si sarebbe consolato di questa perdita se avesse potuto sperare in qualche pegno della sua unione con Bianca; ma il suo legame sembrava estinto e senza ritorno, perché non aveva adottato il figlio che la sua amante gli aveva dato prima del suo matrimonio (2); cadde in una cupa malinconia.

Il 27 cantammo con gioia, al Duomo, la messa solenne dello Spirito Santo. Il 16 settembre, alle ore ventitré, Bartolomeo Capello, padre della Granduchessa, entrò in Firenze, con il patriarca di Aquileia e altri nobili veneziani. Furono accolti dalla fortezza inferiore. Il 28, due ambasciatori della repubblica giunsero per congratularsi con il Granduca per il suo matrimonio con la figlia di San Marco. Il 4 ottobre, giovedì alle ore quattro, questi ambasciatori si recarono, in

Chiuso nel suo ritiro, lontano dal palazzo che gli avrebbe ricordato suo figlio, dalla città i cui abitanti aveva alienato, invisibile al suo popolo e ricevendo raramente i suoi ministri, non aveva altra consolazione che la compagnia di sua moglie. La solitudine, l'ozio e la mollezza esaltarono le sue passioni e lo consegnarono interamente agli artifici di questa donna, alla quale furono attribuite tutte le calamità che, in

pompa magna, all'udienza; e il 12 il Granduca si recò al Ducato con tutti i senatori in tonaca rossa, i due ambasciatori e gli altri nobili veneziani. Il Vescovo di Fiesole cantò la solenne messa nuziale; dopo di che i due ambasciatori incoronarono la sposa, che ritornò a palazzo con la corona in testa e trasportata in una lettiga aperta, tra i due ambasciatori, che erano a cavallo. Ricevettero in dono delle catene d'oro del peso di venti libbre; e gli altri nobili (*quelli della Camerata*), che erano in gran numero, avevano ciascuno una collana del valore di 500 scudi. Partirono tutti il 19 dicembre. Il costo del loro viaggio ammontò a 50.000 corone.

quel tempo, gravavano sulla Toscana. Ma l'odio si trasformò in pietà quando appresero della catastrofe che aveva posto fine sia alla sua vita che a quella del marito.

Questo evento non sembrava naturale; la causa e perfino i dettagli erano sconosciuti; è stato interpretato in vari modi. Gli amici del meraviglioso raccolsero con entusiasmo e diffusero ovunque cento favole più o meno assurde; altri parlavano di veleno, e questo problema storico non è ancora stato risolto.

Tuttavia, il cardinale de' Medici era sempre stato nemico di Bianca Capello e non perdonò

(2) Fu nel 1576 che Bianca, allora vedova, divenne incinta. Poiché il Granduca non aveva figli maschi, sperava che un giorno sarebbe succeduto al padre. Al momento stabilito fece portare di nascosto il figlio di una povera donna, che si diceva fosse un fabbro, e lo chiuse in un liuto. Questo bambino fu riconosciuto, ma non adottato dal Granduca. Fu chiamato Antonio de' Medici.

al fratello questa cattiva alleanza.

Si racconta che la Granduchessa, decisa a vendicarsi, colse l'occasione in cui il cardinale andò a farle visita in assenza del marito. Insieme ai rinfreschi, aveva portato anche un piatto di pasticceria che sapeva sarebbe piaciuto al cognato. Questo dolce conteneva un veleno molto sottile. Il Granduca, giunto inaspettatamente dalla caccia e, seguendo solo il suo appetito, si getta sul piatto fatale e ne mangia una gran quantità. Bianca, disperata per aver, per così dire, avvelenato lei stessa il marito, volle condividere la sua sorte; e il veleno fece effetto quasi nello stesso momento, entrambi spirarono tra un dolore inaudito, senza che il cardinale permettesse (si dice) che venisse loro prestato alcun aiuto; ciò che lo ha fatto passare per l'autore di questa catastrofe (1).

Lo storico mediceo Galluzzi cerca di dimo-

(1) Estratto dalla *Storia Chronologica della Città di Firenze da Giuseppe Maria Mecati*. 1755.

strare la falsità di questa relazione. Ma ammette che il cardinale de' Medici, succeduto al fratello con il nome di Ferdinando, perseguitò Bianca con il suo odio anche oltre la morte, e che avrebbe voluto cancellare il suo ricordo. Infatti fece portare il corpo di questa sventurata donna in un cimitero comune, dove venne confuso con la folla dei morti: e subito dopo ordinò che lo stemma dei Capello, inquartato con quello dei Medici, fosse cancellato da tutti gli edifici pubblici, per essere sostituito con quello di Giovanna d'Austria.

Don Antonio, questo figlio naturale riconosciuto dal duca Francesco, volle far valere i suoi diritti alla corona; ma il cardinale Ferdinando gli fece capire che se non fosse stato contento della sua sorte e della sua condizione di principe, lo avrebbe fatto dichiarare figlio del fabbro, suo vero padre. Don Antonio, che era dotato di buon senso, accettò infine la decisione del Granduca e fu nominato cavaliere di Malta, Gran Priore di Pisa e Signore di Capestrano. Visse nel Casino

Reale, un tempo Giardini Medici, dove Lorenzo il Vecchio aveva fondato la sua scuola di belle arti. Questo principe fu molto coinvolto lì, seguendo l'esempio del duca Francesco, nei segreti chimici e farmaceutici, e vi fondò una tipografia (1).

Abbiamo detto che la morale del principe Francesco influenzò quelli del suo tempo. In effetti, la sua debolezza per Blanche divenne fonte di mali. Tutto nello Stato era soggetto ai capricci di questa donna; rese gli uffici venali, i giudizi arbitrari, i ministri servili; il principe stesso era uno strumento passivo di cui poteva servirsi a suo piacimento. La corte di Firenze, la

(l) Questo particolare è tratto da un libro molto raro, di 140 pagine, con il titolo: *La Fonderia del Illus.,* etc. *Don Antonio Medicics, princ. di Capestrano,* etc. *Nel quale si contiene tutta l''arte Spargirica di Teofrasto Paracelso, et sue Medicine, et altri segreti bellissimi. Slampato nel Palazzo del Casino di sua vostro. Ecc. illus. In Fircnza, l'anno* 1604.

più gentile e ricca d'Europa, diede il tono a quegli altri principi che vollero imitarne il gusto per la magnificenza e i piaceri. La galanteria divenne una moda che seminò scandalo ovunque, divisione nelle famiglie, vendette private. Ma di tutti i suoi effetti, il più disastroso fu un rilassamento dei costumi che fu dapprima tollerato, a cui ci si abituò gradualmente, e che alla fine servì, nei secoli successivi, da modello e da scusa.

D'altra parte, il gusto del principe per le arti e l'incoraggiamento che egli prodigava agli artisti, lungi dal dare al genio un felice impulso, sembrava spegnerlo o snervarlo: il che porterebbe a credere che, se le arti sono figlie del lusso, il loro padre, come Saturno, abbia finito per divorarle.

Il regno di Francesco de' Medici, favorevole alla fortuna degli artisti, impedì loro di fare un ulteriore passo verso la perfezione. Questa ambizione alla carriera divenne onorevole e le produzioni artistiche furono messe all'asta. In

realtà, il gusto si diffuse in modo più generale. Le feste e gli spettacoli erano una necessità per tutti i livelli dello Stato; in tutte le classi della società regnava una vivace emulazione e vennero eretti sontuosi monumenti. In Italia questo tipo di lusso era particolarmente apprezzato dai principi ricchi e potenti. Francesco si vantava di superare tutti gli altri; era orgoglioso del suo talento architettonico e provava piacere nel mostrare ai curiosi il palazzo di Pratolino come se fosse opera sua.

Ma l'epoca felice dei Medici stava per finire: la luce splendente che aveva spontaneamente illuminato tutta l'Europa cominciava già a mancare di nutrimento. La dispersione della scuola di Raffaello e soprattutto la morte di Michelangelo lasceranno un vuoto molto difficile da colmare. Tuttavia le arti continuavano a fiorire in apparenza; non mancavano talenti amabili e facili; lusso, galanteria, piaceri, ispirarono belle opere; ma non vedevamo più nessun capolavoro. Le

scoperte immortali del secolo precedente furono seguite da una serie di applicazioni che erano solo ingegnose; la mente si impadronì del dominio del genio; la pompa sostituì la grandezza; gli artisti preferivano la ricchezza, la gloria, le lodi dei contemporanei e il suffragio sempre più incerto della posterità.

Solo pochi conservarono le buone tradizioni; ma queste appartenevano più al secolo precedente che a quello che stava per aprirsi. Giovanni da Bologna, allievo di Michelangelo, aveva portato da Roma questo stile imponente, questa elevazione di idee che caratterizzava così eminentemente il suo maestro. Tra i pittori si collocarono al primo posto Alessandro Allori e Bernardino Pocetti, tra gli architetti Ammannati e Buontalenti. Tutti questi artisti avevano numerose scuole, ma erano privi di grandi talenti; e da allora la scuola fiorentina, che aveva prodotto così grandi geni, non emise più che di tanto in tanto deboli germogli che portavano

pochi fiori, ma i cui frutti non giungevano a maturazione.

LETTERA LXV.

Descrizione del castello e dei giardini di Pratolillo.

Tra le numerose e magnifiche dimore di piacere dei sovrani di Toscana, quella di Pratolino è senza dubbio la più degna di nota. La natura aveva preparato gli elementi; l'arte non è riuscita a realizzarli. La natura irregolare del terreno si prestava allo sviluppo di piani e linee. Le foreste che lo ricoprivano necessitavano solo di essere potate in alcune parti o di essere attraversate da viali in altre. I massicci più densi, creando sentieri tortuosi, venivano trasformati in asili segreti o labirinti resi volutamente inestricabili. Da tutte le parti sgorgavano fontane che aspettavano solo di essere indirizzate. Le loro acque si raccoglievano in vasti bacini, divisi in rivoli che scorrevano all'aria aperta, oppure erano racchiusi in canali dai quali uscivano a

fiumi, ricadevano a cascate e portavano ovunque movimento, mormorio e freschezza.

Questi boschi, composti da abeti, allori e altri alberi il cui fogliame si rinnova senza interruzione, sembravano essere il rifugio della primavera. Per favorire il piacere della caccia e della pesca, il parco fu popolato di animali selvatici e gli stagni con varie specie di pesci. I giardini furono affidati a giardinieri esperti che trapiantarono gli alberi e i fiori più rari e fecero maturare i frutti provenienti da tutti i climi. Infine, questo soggiorno ripercorse presto quelle case di delizia dove gli imperatori voluttuosi dell'antica Roma venivano, seguendo il consiglio di Epicuro, a deporre le loro vesti purpuree e a incoronarsi con le rose del piacere.

L'idea che pare abbia presieduto alla costruzione del palazzo era quella di renderlo una dimora misteriosa. Infatti, i viaggiatori passano sulla strada per Bologna, a poca distanza da Pralolino, senza sospettare che il bosco che vedono nasconde una casa reale.

Nessuna strada lo annuncia; un sentiero stretto e accidentato conduce ad una piazza che si trova al centro del parco: lì si trova il castello (Fig. 44)), in modo da poterlo vedere solo quando si è arrivati lì. Questo vasto cortile o parco giochi coperto è circondato da cancelli sostenuti e collegati tra loro da pilastri in stile rustico toscano.

Di fronte al castello, e su ogni lato del sito, vennero costruite due torri ottagonali con i rispettivi quadranti: una segna le ore, l'altra le variazioni del vento. Sul lato sinistro, di fronte al palazzo, oltrepassati i cancelli, si apre un ampio spazio circondato da alberi, in fondo al quale si erge maestosa la colossale statua dell'Appennino.

C'è qualcosa di grandioso nella disposizione generale del palazzo e degli oggetti che lo circondano; ma la particolare disposizione della pianta della fabbrica e la sua decorazione esterna non vi corrispondono. Questo monumento è uno dei primi ad allontanarsi

dall'unità e dalla semplicità, regole senza le quali non esiste vera bellezza, soprattutto nell'architettura. Possiamo anche far risalire a questo periodo la decadenza dell'arte e l'affermarsi di falsi principi che per lungo tempo trassero in inganno gli artisti, facendo consistere il talento nel superare difficoltà infantili e nel produrre un effetto teatrale tanto più ammirato quanto più si discostava dalla verità.

L'architetto fu molto elogiato per essere riuscito ad illuminare adeguatamente i numerosi appartamenti di questo castello, senza utilizzare cortili interni e senza far entrare la luce del giorno tramite logge o lanterne. Sembra che sia stato costretto a farlo; o meglio che, sedotto da un'idea geniale, sacrificando, come accade troppo spesso, una concezione grandiosa e naturale a favore di un pensiero sottile ma più nuovo. Fu quindi necessario ricorrere a piani di proiezione e di rientro per ottenere un vasto sviluppo degli attraversamenti; che conferisce a questa fabbrica l'aspetto di un insieme di diversi

padiglioni quadrati che si intersecano in modo irregolare.

Non si può negare che Buontalenti abbia risolto questo tipo di problema nel modo più soddisfacente e che abbia persino nascosto la mancanza di unità elevando il suo palazzo su una base più regolare che regna sul suo contorno e determina alla vista una forma semplice. Questa base molto sporgente sostiene grandi terrazze che si trovano allo stesso livello del *piano nobile*, o primo piano, sotto il quale sono stati ricavati vestiboli, grotte molto curiose, stanze per il servizio, e cucine i cui camini formano la decorazione sul lato del giardino; perché si innalzano molto in alto sotto forma di obelischi sormontati da un globo metallico da cui esce del fumo.

Si sale su queste terrazze, dal lato del cortile, mediante due scale parallele, e sospese in modo da lasciare al di sotto di esse un passaggio per le vetture, che si trovano così al coperto e si fermano davanti al vestibolo del piano terra,

dove si trova la scala dei grandi appartamenti (1). Non mi soffermerò a descrivere questi appartamenti: si può facilmente intuire che nulla è stato risparmiato per renderli tanto confortevoli quanto magnifici. Erano decorate con marmi preziosi, stucchi, mosaici, affreschi, dipinti, statue, insomma tutto ciò che il lusso e il gusto dei Medici potevano immaginare di più squisito.

Ora la maggior parte di questi oggetti sono rovinati; e alcuni furono rimosse per abbellire altri palazzi. Vi è ancora un bel teatro, diversi organi che erano distribuiti negli appartamenti, e che, azionati dall'acqua, facevano sentire le corde di un gran numero di strumenti, e possono dare un'idea dello stile della musica nel XVI secolo; e una miriade di altri giochi della più

(1) La scalinata detta del ferro di cavallo, a Fontainebleau, può dare un'idea dell'impianto di quella di Pratolino; ma quest'ultima è più semplice.

fertile immaginazione. Parleremo più dettagliatamente delle grotte, che sono servite da modello per tutto ciò che è stato fatto in seguito in questo genere.

Bisogna aver vissuto in Italia, o in altri paesi caldi, per apprezzare i piaceri, l'ombra, la frescura, il mormorio e lo scroscio delle acque possono offrire. È qui che i ricchi trovano il modo di ingannare la natura e sanno come preparare rifugi in cui sfuggire al caldo estivo. Le parole di Jean-Jacques, che a prima vista potrebbero sembrare un paradosso, sono tuttavia della più esatta verità; È proprio nei paesi caldi che sappiamo meglio come proteggerci dal caldo. Le case sono costruite utilizzando un sistema adattato al clima. I muri sono molto spessi, le finestre rare e piccole; lì le correnti d'aria sono abilmente disposte; l'acqua dolce distribuita negli appartamenti li rinfresca tramite evaporazione umida; Infine, come ultima combinazione, abbiamo cercato di imitare la natura formando delle grotte

artificiali, dove si uniscono le varie comodità di questo tipo di luoghi. Sono ricoperte di stalattiti, laghetti, produzioni marine; e lì vengono condotte sorgenti che sgorgano o sgorgano in queste dimore sotterranee. Ma qualunque cosa si faccia, a caro prezzo, si ottiene solo una debole imitazione di una delle meraviglie che la natura produce senza sforzo.

Le grotte di Praiolino si trovano nella parte del castello rivolta a sud: occupano il piano terra sottostante la terrazza che circonda il castello e ne costituisce la base.

Si scende, per una doppia scala di ferro, ad una spianata sistemata di fronte a queste grotte, e che forma una seconda terrazza più bassa di quella di prima. Il lato del giardino è ripido a causa della pendenza del terreno; ma le sue estremità laterali sono a livello del terreno del cortile.

La distribuzione di queste grotte, pur essendo esse di forma e dimensioni disuguali, è notevole per il vantaggio offerto dalla posizione: sono volte a botte o ad archi a padiglione e sono

sostenute da bellissime colonne di marmo. Ma non si potrà mai ammirare abbastanza la ricchezza della decorazione interna che è pressoché identica in tutte: le pareti, le volte sono decorate con stalattiti, madrepore, piante marine, coralli, conchiglie, madreperle, tutti questi oggetti intervallati da pitture a mosaico. Ovunque si incontrano statue di marmo o di bronzo che gettano acqua in vasche pure di marmo o di piombo dorato: quest'acqua passa sotto il pavimento e, attraverso condotti segreti, scorre nei giardini, dove ancora oggi serve a mille usi diversi.

Tra le statue, molte sono opera di artisti famosi e sono note non solo per la loro composizione, ma anche per la loro esecuzione. Le più belle furono trasportate a Firenze; Notiamo comunque un Satiro che pressa un otre, una Sirena che invita gli spettatori ad avvicinarsi e che all'improvviso getta loro dell'acqua; un'Europa seduta sul toro divino; un pastore che suona addirittura il piffero, un tritone che soffia

in una conchiglia dalla quale esce acqua con un rumore singolare, ecc.

La prima grotta ad apparire è la Grotta del Diluvio: è così chiamata per la quantità d'acqua che fuoriesce non solo dal soffitto, ma anche dalle pareti e perfino dal pavimento. Una volta entrati, siete a discrezione degli operatori della fontana che possono allagarvi senza che sia possibile proteggervi; perché getti d'acqua vi bloccano il passaggio, e vi giungono fino alla spianata, il cui pavimento, formato, come quello della grotta, da piccoli ciottoli arrotolati di vari colori, e disposti in scomparti che imitano il mosaico, è traforato da fori impercettibili, dai quali scaturiscono una moltitudine di piccoli rivoli d'acqua.

Aggiungiamo, per non tornare su questo argomento, che sono state prodigate sorprese e sono stati impiegati ogni genere di mezzi per ingannare i curiosi. A volte, comode sedute che li invitano a sedersi, crollano sotto il loro peso e li immergono in un bagno inaspettato; più

avanti, una scala sembra condurre a qualche oggetto di curiosità, ma non appena si mette piede sul primo gradino, sgorga una sorgente che rivela un getto d'acqua che vi colpisce davanti o dietro; altrove, una distesa d'acqua blocca il passaggio; infine, quando meno te lo aspetti, qualche mostro marino o qualche altra strana figura si agita, rotea gli occhi, apre la bocca e ti getta addosso acqua in abbondanza.

In un clima meno caldo, questo tipo di giochi potrebbe non essere privo di svantaggi. Inoltre, siamo avvisati in anticipo, ci esponiamo a ciò solo volontariamente e possiamo prendere le precauzioni necessarie per evitare di subirne i disagi.

La Grotta della Samaritana è una delle più curiose perché ospita al suo interno diversi giochi meccanici inventati dal Buontalenti, che vengono messi in moto dalla forza dell'acqua. Assistiamo a una sorta di teatro in cui si svolgono in successione diverse azioni complesse. La scena rappresenta un villaggio

composto da fabbriche intervallate da alberi; la porta di una casa si apre, esce una bella ragazza del villaggio con in mano un vaso e si dirige verso una fontana per attingere acqua. I suoi movimenti sono naturali, il suo corpo ha una sorta di flessibilità e grazia; lei arriva alla fontana, riempie il vaso d'acqua, se lo rimette in testa e torna alla fattoria, non senza essersi voltata più volte a guardare un pastore seduto lì vicino, che sembra ammirarla e che cerca di trattenerla con il suono ben distinto della sua cornamusa. Ai lati del teatro, un fabbro apre la sua bottega e subito si mette al lavoro nella fucina con i suoi operai; un mugnaio fa portare dei sacchi di pioggia a un mulino il cui meccanismo è perfetto. In lontananza sentiamo il suono dei corni, l'abbaiare dei cani e ci godiamo lo spettacolo della caccia; diversi animali selvatici attraversano il retro del teatro, inseguiti da un branco e da cavalieri. Infine, in primo piano, gli uccelli appollaiati sugli alberi

emettono i loro richiami, mentre anatre e cigni giocano in mezzo all'acqua.

Di fronte a tutto questo, è posto un teatro che rappresenta l'attacco e la cattura di una tartaruga. Altrove, un frantoio viene messo in moto da buoi guidati da un conducente; oppure un molatore gira la sua ruota, mentre un altro affila vari strumenti di ferro. Si tratta ovunque solo di meccaniche, tutte molto ingegnose e perfino sorprendenti, soprattutto per l'epoca in cui furono realizzate.

La Grotta *della Stuffa*, o del bagno, è piccola e decorata con grande cura, con madrepore e coralli, dai quali fuoriesce una pioggia finissima, o meglio una nebbia calda che ricade nella vasca dove bisogna bagnarsi. Questa vasca occupa il centro della stanza: è realizzata in marmo rosso e due satiri in bronzo le forniscono acqua calda o fredda, a seconda dei gusti. Dal pavimento della grotta si scende nei giardini attraverso due magnifiche scale *a cordoni* (1), che partono dalla spianata, sviluppandosi in

direzioni opposte, a destra e a sinistra; e, all'improvviso, facendo una rivoluzione su se stessi, finiscono per trovarsi uno di fronte all'altro.

Sotto questa doppia scalinata è stata ricavata un'altra grotta con un effetto molto suggestivo. Un arco rustico costituisce l'ingresso. Decorata da stalattiti, rivela sullo sfondo una statua marmorea di grandi proporzioni, che rappresen-

(1) Scala a Cordoni. Non esiste un'espressione equivalente in francese; probabilmente perché non utilizziamo questo tipo di scale. Ci sono però casi in cui potrebbero rivelarsi molto utili, quando si tratta di far salire cavalli e perfino carrozze su pendii ripidi. Le scale di Cordoni sono formate da gradini larghi diversi metri e alti solo cinque centimetri, ma altrettanto inclinati. Sono costruite con mattoni posati sul campo e delimitate da una stretta striscia di pietra dura o granito. Queste scalinate sono visibili in tutta Italia, in particolare a Napoli e a Roma. Quells del Campidoglio è la più notevole; e nonostante la sua estrema ripidità, è facilmente accessibile alle vetture.

ta il fiume, o meglio il torrente *Mugnone*, di cui la sorgente è nei pressi di Pratolino: egli rovescia l'urna dalla quale fuoriescono tutte le acque raccolte nelle grotte superiori. Vediamo anche, sui lati di questa e nelle nicchie, diverse figure in rilievo. Una rappresenta la Fama; tiene in mano una tromba dorata, se la porta alla bocca, emette suoni forti e contemporaneamente batte le ali; in basso, un contadino attinge l'acqua dalla fontana con una tazza e la porge a un drago che allunga e muove il collo e le fauci per bere. Nella nicchia opposta vediamo il dio Pan che suona molto piacevolmente il flauto a sette canne: è seduto; ma lui si alza, muove la testa e gli occhi, muove rapidamente il flauto davanti alla bocca; e, quando ha finito, si siede di nuovo in una posizione che mostra la sua tristezza. Nello stesso momento, infatti, un'altra figura, quella di Siringa, si trasforma gradualmente in canne che crescono attorno al suo corpo e finiscono per gettare acqua. Questa grotta è decorata, come le altre, con rocce,

prodotti marini molto rari e tralci di vite carichi di uva; la volta è decorata con cassettoni e figure grottesche in rilievo, oppure con mosaici in pietra dura.

Sembra che nella disposizione di queste grotte siano state impiegate tutte le risorse dell'arte di eludere gli effetti del calore; e che sia impossibile prolungarsi oltre questa atmosfera artificiale di umidità e freschezza, soprattutto all'aria aperta. Tuttavia, in mezzo a un orizzonte di fuoco, era possibile crearne uno nuovo, di temperatura mite, sempre uguale e simile a quello dei giardini di Armida, il cui prestigio era senza dubbio destinato a realizzarsi qui, se, come abbiamo già insinuato, il Tasso non copiò egli stesso i giardini di Pratolino.

Uscendo dalla grotta appena descritta, vediamo un ampio viale di abeti e di folti allori che, per una lunghezza di novecento piedi, attraversa tutta questa parte del parco su un dolce pendio e si fonde alla sua estremità con i boschi che ricoprono le montagne vicine.

Davanti agli alberi e su entrambi i lati di questo immenso viale, c'è una balaustra di marmo dove sono stati sistemati, a intervalli, dei punti di sosta, segnalati da elmi o coppe, dai quali zampillano getti d'acqua che ricadono su di essi, fuoriuscendo a cascata. L'acqua scorre poi in un canale ricavato nello spessore della balaustra, che segue la dolce pendenza del sentiero e forma un ruscello da una sosta all'altra. Possiamo già vedere che questa ondata continua, questo rapido corso d'acqua, esteso per una grande lunghezza, deve agitare l'aria e farle perdere freschezza. Ma l'arte è andata oltre; e, con un'altra combinazione ancora più ingegnosa, dalla base stessa delle balaustre scaturiscono una moltitudine di nuovi getti estremamente ravvicinati tra loro, e il cui impulso è tale che descrivono archi di cerchio da una parte all'altra del vicolo, e formano una culla continua e diafana, attraverso la quale si possono distinguere gli oggetti. I getti passano rapidamente e si incrociano sopra le teste dei

passeggiatori; e fuoriesce solo una leggera pioggerellina, rinfrescante senza bagnare. Il gioco dei raggi del sole su questa volta di diamanti liquidi produce innumerevoli iridi: gli occhi sono abbagliati; e tutti i sensi sono deliziosamente commossi da questo spettacolo straordinario, che lascia un'impressione tanto vivida quanto quella di quei sogni in cui la nostra immaginazione viaggia attraverso terre fantastiche e vede avverarsi i racconti con cui è stata cullata la nostra infanzia.

Questa parte del parco è tagliata in diverse direzioni da altri sentieri. Ad ogni passo incontriamo qualche sorpresa ingegnosa, qualche oggetto curioso o nuovo che forma una prospettiva, o che, posto in un gruppo, serve da meta o rifugio per i passeggiatori.

La grotta di Cupido, la fontana di Esculapio, urne, tombe, statue, popolano di ricordi questi boschi e testimoniano il gusto e il rispetto dei Medici per le preziose vestigia delle arti dell'antichità. Ecco il monte Parnaso, con le

statue di Apollo e delle Muse: Pegaso balza dalla cima del monte da cui scaturisce una limpida sorgente, il cui mormorio si confonde con i suoni di un organo azionato dalle acque. Vi si trovano vasche decorate con gruppi che rappresentano soggetti diversi, tratti dalla favola o da scene di vita quotidiana.

Che tempio è questo con un'architettura così elegante? È dedicato all'Amore e alle Grazie. Questa grotta selvaggia e ricoperta di muschio offre riparo dalla tempesta: è questa la grotta in cui si rifugiarono Didone ed Enea? Un raggio di luce, fuoriuscendo dalla fessura della roccia, colpisce un marmo e permette di leggere i versi di Virgilio.

Infine, in un luogo remoto, un ruscello scorre tra cespugli profumati e alimenta le acque di numerosi piccoli laghi circondati da grandi alberi. Una barca leggera vi porterà su un'isola ricoperta da una fitta vegetazione; un sedile da giardino, punteggiato di margherite, è l'unico ornamento di questo boschetto. Fuori dalla

vista, al riparo da ogni sorpresa, potrete meditare con calma, invitati, anziché distratti, dal fruscio delle foglie e delle acque. Tra i mirti e i roseti si erge una colonna, dove potrete leggere strofe amorose che dedicano questo ritiro al mistero.

Tali sono i giardini di Pratolino, tale è la vasta cinta circondata da una fitta cortina di foreste impenetrabili, dove il principe Francesco dimenticò l'onore e la gloria in mezzo ai piaceri. La seducente Bianca Capello era la regina di questi boschi. Spesso, armata delle sembianze di Diana, circondata, come lei, dalle sue ninfe, vagava nei boschi al suono dei corni e della musica guerriera. Ma, più spesso ancora, sotto la trascurata galanteria della dea dell'amore, ella si perdeva lì con il suo amante, e consacrava i luoghi che testimoniavano la loro felicità, con monumenti, ahimè! più durevoli di lui . . .

LETTERA LXVI.

Fine della descrizione di Pratolino.

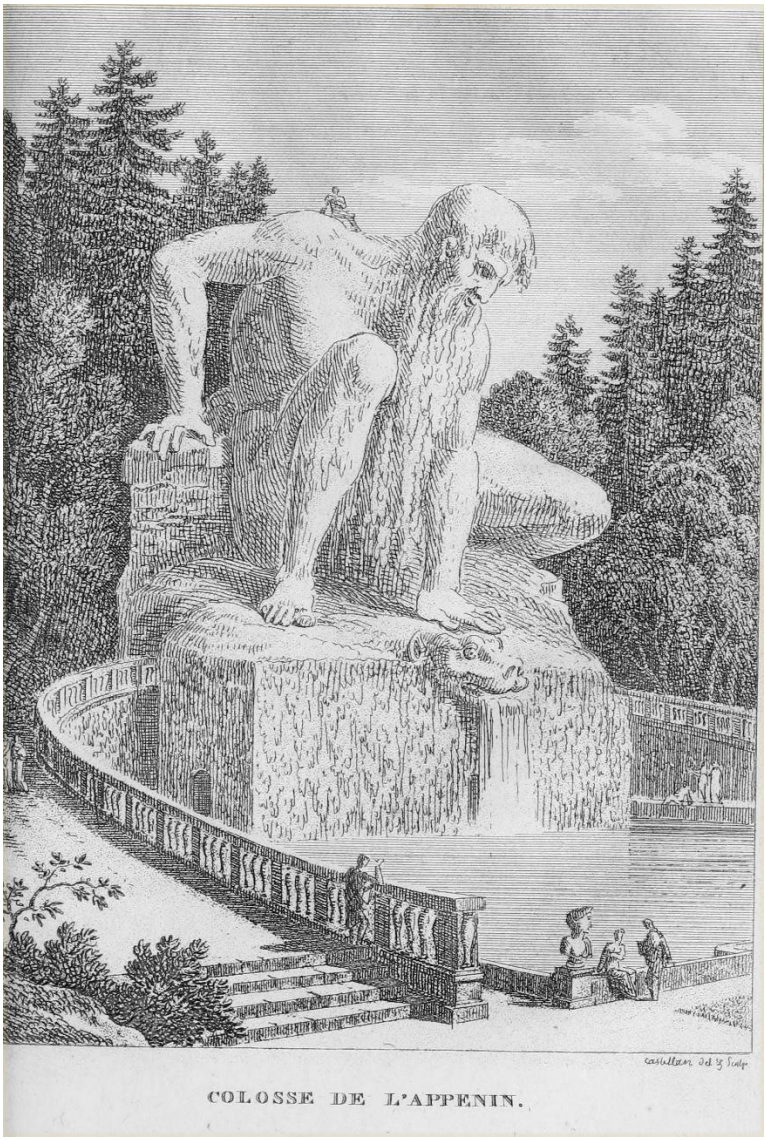
Dopo aver dato un'idea del castello e dei giardini che esso domina a sud, ci resta da parlare della parte settentrionale del parco, che, essendo separata dal palazzo dal cortile, era meno il ritiro privato del Granduca, che il luogo destinato alle feste pubbliche, e che serviva da passeggiata per i cortigiani. C'è lì un oggetto che, per la sua importanza e la sua singolarità, deve interessare soprattutto gli artisti.

Di fronte al castello, oltre i cancelli che circondavano il cortile, abbiamo già detto che c'è uno spazio vuoto a forma di parallelogramma, lungo circa trecento piedi e largo cento. Questo spazio è delimitato su entrambi i lati da alti abeti e faggi, i cui tronchi sono nascosti da un gruppo di allori, dove sono state ricavate delle nicchie per le statue. Il centro è coperto d'erba; e, più lontano, si sviluppa uno

specchio d'acqua semicircolare, dietro il quale si erge la colossale statua dell'Appennino. (Fig. 45).

Incastonato, per così dire, in una delle masse del parco, è visibile solo frontalmente e dal punto di vista indicato dall'artista, cioè dalle finestre o dalle terrazze del castello. Cerchiamo, nel descriverla, di dare, per quanto possibile, un'idea dell'effetto che produce questa prospettiva inaspettata.

Innalzato su un basamento apparentemente irregolare, già molto alto, e al quale si accede attraverso due rampe che seguono la forma semicircolare della vasca, questo colosso sembra, a prima vista, solo una roccia piramidale sulla quale la mano dell'uomo avrebbe abbozzato il progetto concepito per il Monte Athos dallo scultore Stasicrate, e che Alessandro ebbe la nobile fierezza di rifiutare (1). Ma presto riconosciamo il genio di uno studente e di un degno emulatore di Michelangelo.



(Fig. 45)

(1) Stasicrate (o Dinocrate secondo Vitruvio) propose ad Alessandro di realizzare sul Monte Athos la statua più durevole e quella che sarebbe stata maggiormente esposta agli occhi dell'Universo. Nella mano sinistra avrebbe potuto reggere una città popolata da 10.000 abitanti; e da destra sarebbe sgorgato un gran fiume, le cui acque si sarebbero riversate nel mare. La gloria di questo eroe non aveva bisogno di questo gigantesco monumento. Rifiutò la proposta e disse: Il Caucaso, il Tanai e il Mar Caspio, che ho attraversato con tanta sofferenza, saranno i miei monumenti. (Plutarco.)

Gli antichi chiamavano colossi le statue che superavano le loro dimensioni naturali, termine che deriva da una parola greca che significa "munito di arti". Tutti hanno sentito parlare del Colosso di Rodi, eseguito da Carete, allievo di Lisippo; a Roma erano molte le statue colossali: quella del Sole o di Vespasiano, situata nel celebre anfiteatro che ha conservato il nome di Colosseo, era la più famosa. Claudio fece erigere la sua colossale statua su una roccia battuta dalle onde del mare, di fronte al porto di Ostia da lui stesso costruito. Nerone si fece dipingere in tutta la sua statura su una tela di lino alta 37 metri. Volpi, giurista padovano, vide nei giardini di Benavidio un'antica e colossale figura di Ercole. A

Roma, nel cortile del Campidoglio, in piazza Farnese e altrove, vediamo statue colossali nella loro interezza, o frammenti che ne sono i resti.

Fu infatti Giovanni da Bologna che, ispirandosi agli scritti degli antichi, mise in pratica l'idea che essi si erano formati e che ci hanno lasciato del loro Giove Pluvio (1), nome che converrebbe a questa figura più di quello degli Appennini, che prevalse, non sappiamo perché. È nello stile più grandioso e il carattere della testa si adatta perfettamente al soggetto; la sua fronte aggrottata sfida la tempesta e sembra essere la sede del gelo; i suoi capelli cadono come ghiaccioli sulle sue ampie spalle, e i fiocchi di neve della sua immensa barba imitano le stalattiti; le sue stesse membra appaiono

(1) Gli antichi si rivolgevano a Giove per ottenere la pioggia; perciò lo chiamarono *Giove Pluvio*, come testimonia questo verso di Tibullo:

Et sitens pluvio supplicat herba Jovi.

ricoperte di brina, senza che i contorni siano alterati e la forma dei muscoli meno pronunciata. Per aggiungere all'effetto straordinario di questo colosso, una specie di corona formata da piccoli getti d'acqua che cadevano sulle sue spalle e, scorrendo su tutto il suo viso, la facevano risplendere di uno splendore soprannaturale, quando veniva colpita dai raggi del sole.

La posa è bellissima; e vediamo che è stata calcolata in modo tale da evitare le difficoltà di costruzione. Seduto e proteso in avanti, il dio si appoggia con una mano alla roccia, mentre con l'altra preme la testa di un mostro marino che getta un volume considerevole di acqua. Sebbene in questa posizione perda gran parte della sua altezza, la sua testa domina gli alberi, si staglia contro l'azzurro del cielo e sembra toccare le nuvole. Il verde, che funge da cornice, contribuisce anche a farla risaltare; e la vasta distesa d'acqua, in cui tutti questi oggetti sono dipinti a testa in giù, isolando ulteriormente

questa enorme massa, la sospende, per così dire, nello spazio e fa dimenticare la sua pesantezza.

Sarebbe difficile immaginare una composizione più pittoresca e più perfetta in tutte le sue proporzioni. Così si rimane profondamente colpiti da essa, senza scandalizzarsi per alcuna disparità: perché questo colosso è così in armonia con tutti gli oggetti che lo circondano, che non si può comprendere la sua vera grandezza se non confrontandolo con i gruppi di passeggiatori che passano vicino allo specchio d'acqua o sulle sue rampe e, visti da una certa distanza, sembrano pigmei. Ma se ci avviciniamo alla figura, è allora che siamo veramente spaventati dalle proporzioni delle sue membra. È tale che, supponendo che il colosso sia in piedi, non si sarebbe lontani dalla verità attribuendogli un'altezza di cento piedi. Questa straordinaria produzione umilierebbe perfino l'artista che la contempla, se riuscisse a dimenticare che questo

gigante, il cui solo dito è la misura dell'altezza umana, è l'oltraggio di un mortale.

All'interno del corpo si trovano diversi appartamenti; e nella testa c'è un bellissimo belvedere, al quale le pupille servono da finestre. Le estremità sono costruite con pietre e corsi; il tronco è formato da mattoni rivestiti con una malta o cemento che ha acquisito la durezza del marmo, ma che da fresco, può essere facilmente modellato per dargli forme adatte.

Si dice a questo proposito (1) che parecchi allievi di Giovanni da Bologna, impiegati in una manipolazione così diversa da quella che si applica alle opere di dimensioni ordinarie, persero la precisione della vista e l'abilità della mano, e che, ritornati poi in bottega, l'abitudine presa di lavorare sui muscoli dell'Appennino fece loro rovinare parecchie statue. Si racconta addirittura che uno di loro, in passato molto intelligente, sia quasi impazzito.

(1) Baldinucci, Villa di Gio. da Bologna.

La difficoltà più grande da superare nella realizzazione di questa grande macchina fu quella di renderla un oggetto duraturo e di conferirle il carattere di un monumento. L'artista è riuscito a raggiungere questo obiettivo combinando abilmente le regole della statuaria con quelle della costruzione; vale a dire, applicando a ciò che è più bello nell'uno ciò che è più solido nell'altro. Riportò tutte le parti ad un unico centro di gravità, e dispose le membra in modo tale che servissero da contrafforte al corpo della figura, senza che quest'ultimo perdesse nulla della sua nobiltà e della grandiosità propria del soggetto (1)

Se siano state le statue colossali degli antichi a suggerire a Giovanni da Bologna l'idea di rap-

(1) Non sarebbe necessario giudicare dall'a*cquaforte*, che rappresenta qui questa figura qui; l'autore la fornisce solo come uno schizzo molto imperfetto, che serve più per indicare il luogo della statua, e per dare un'idea del sito.

resentare in questo modo l'Appennino, o se, come abbiamo detto, egli abbia pensato solo di rendere il Giove Piovoso della mitologia greca, possiamo dirlo. credo che sia stato lui stesso a ispirare a Poussin quell' ammirevole dipinto raffigurante la campagna siciliana, in cui vediamo il gigante Polifemo seduto su un alto monte di cui copre la cima. Poiché un pittore così grande non disdegnò di appropriarsi del pensiero di Giovanni da Bologna, dobbiamo sperare che questo colosso venga preservato. La bellezza delle sue proporzioni e l'arte con cui è eseguito lo rendono degno di essere studiato dagli statuari che avrebbero voluto comporre anche qualche figura di dimensioni colossali.

Dopo aver descritto un oggetto così imponente, ciò che potremmo dire del resto del parco è di scarso interesse: ci limiteremo a segnalare una graziosa cappella che si incontra tornando verso il castello. Ha una forma esagonale, è coperto da una cupola e circondata da un vestibolo sostenuto da colonne. Qua e là

incontriamo anche diversi piccoli monumenti decorati con sculture e animati dai giochi d'acqua.

Ai lati e intorno al parco sono state riesumate alcune fabbriche la cui costruzione è varia, così come diverso è il loro utilizzo; si tratta di stalle, canili, forni, mulini, case per giardinieri, addetti alle fontane e guardie rurali. Ogni abitazione privata aveva il suo giardino, che era fertilizzato dalle stesse acque il cui corso portava in tutte le parti del parco, movimento, freschezza e vita.

Uscendo dal cortile, sul lato est, vediamo un gruppo di altri edifici che erano usati per ospitare gli ufficiali della corte, e dove troviamo ancora oggi stanze per giocare a tennis e a palla, e un gioco ad anello istituito dall'inventore stesso, Philippe Sengher. Questi edifici, circondati da alberi e posti a portata del castello, non entrano nel piano generale della sua decorazione, ma presentano comunque aspetti molto pittoreschi.

Infine, alla distanza di un miglio dal. castello, ancora verso est, troviamo la fabbrica o casa del custode, su un terrapieno abbastanza alto perché da lì questo funzionario potesse vedere nella loro interezza tutti gli oggetti affidati alla sua custodia, e perfino scoprire la strada per Bologna e la piana di Firenze. Boschi, frutteti, giardini circondano questo incantevole rifugio.

Lo vidi abitato da una famiglia interessante, che viveva felicemente nel suo isolamento e si faceva amare e rispettare nel cantone per la sua benevolenza, le sue virtù ospitali e la cordiale accoglienza che riservava ai forestieri che venivano a Pratolino per curiosità.

Probabilmente in questo luogo visse il Tacca, allievo di Giovanni da Bologna, al quale fu commissionata la realizzazione di numerose statue del suo maestro e che divenne celebre per le sue splendide opere in bronzo. A lui fu affidata la sorveglianza e la manutenzione di Pratolino, che versava allora in pessime condizioni.

Questo abile artista restaurò i giochi d'acqua che rendevano incantevoli questi luoghi, e che suo figlio, anch'egli artista, continuò ad abbellire. Pietro Tacca si era ritirato lì durante un periodo di peste. Era molto caritatevole e fece del bene ai contadini della zona circostante. Poiché nel paese mancava il vino, pensò di preparare una bevanda con zucchero comune, con cui si facevano figure per le nozze; e questa bevanda, purificata da tutte le impurità mediante la fermentazione, era tanto piacevole quanto salutare.

Concludiamo la nostra descrizione con uno sguardo generale allo stato attuale di questa casa veramente regale.

Questo magnifico palazzo, questi giardini dove la natura e l'arte si sono così felicemente prestate reciproca assistenza, non sono più abitati dai sovrani di Toscana; persero perfino la loro fama.

Questi vasti appartamenti, queste lunghe gallerie, un tempo adornate con dipinti o ricchi

arazzi, presentano ora solo pareti nude; i pavimenti a mosaico sono coperti di polvere e il vento ulula attraverso le vetrate rotte. Questi luoghi, quasi dimenticati, non attraggono più di tanto il viaggiatore che è abbastanza appassionato d'arte da cercarli, anche tra i detriti accumulati dal tempo e dall'incuria umana.

Nei giardini, questi sentieri, un tempo livellati e ricoperti di sabbia fine, sono ora tagliati da burroni oppure ostruiti a volte da rovi, a volte dagli enormi rami di un abete colpito da un fulmine.

Nelle parti del parco che non rispettano rigorosamente il piano generale delle decorazioni simmetriche, la natura ha già cancellato le tracce dell'arte. I carpini, un tempo tagliati regolarmente, hanno spinto i loro germogli disuguali liberamente e in tutte le direzioni; la vegetazione, soffocata in alcuni luoghi, è diventata più attiva altrove. Quasi ovunque ha superato i limiti prescritti; gli alberi, non più potati, sono cresciuti e si sono diffusi in

modo irregolare, e presentano masse le cui forme sono tanto varie quanto le loro sfumature.

Parti dei muri sono crollate; e, dal centro dei marmi disgiunti, sorgono piante parassite e striscianti che si attaccano fortemente ad essi e li ricoprono di una vegetazione scura.

La vite americana, che si avvolge attorno ai fusti delle colonne, mescola le sue leggere ghirlande con gli ornamenti arabeschi che corrono sui fregi e che sono essi stessi un'imitazione di questa decorazione naturale e rustica.

Sono rimaste in piedi alcune statue di marmo; sono tutte mutilate, o se una è rimasta intera, lo deve agli arbusti spinosi che la circondano e alla sua base. Ma muschi e licheni stanno lentamente rovinando ciò che l'uomo sembra essere stato costretto a rispettare. Ovunque, infine, l'arte, prossima a soccombere, non ha più nulla contro la natura se non la sua forza d'inerzia e la sua massa.

Ma questo spettacolo, per quanto angosciante, deve comunque interessarci più di quello di una natura assolutamente rustica e selvaggia. Queste figure, queste colonne, queste statue ci parlano dell'uomo, ci mostrano, se non la sua forza, almeno la sua intelligenza. Questi detriti sparsi impreziosiscono ulteriormente il luogo che occupano, costringendo la memoria a riscoprire ciò che erano. La fantasia ama ricrearli, dare loro proporzioni e fascini che forse valgono più della realtà.

Ci piace immaginare queste aiuole ricoperte di rovi e piante inutili come adornate da prati e fiori. Questa fontana si è prosciugata; il suo serbatoio è riempito solo di schiuma; ma il pensiero vivo fa scaturire di nuovo la sua limpida fonte; lo vediamo ricadere a cascata, e l'orecchio ingannato crede di udire il mormorio delle acque.

Questi giochi dell'immaginazione davano alle mie passeggiate tutto il fascino di una dolce fantasticheria, e io godevo veramente delle feste

e dei piaceri di cui quella profonda solitudine era teatro. Spesso, con un libro in mano o intento a disegnare qualche frammento di scultura, dimenticavo il passare delle ore e solo l'avvicinarsi della notte mi rendeva conto del loro passaggio.

Ma dobbiamo lasciare questi luoghi, il cui fascino non può essere reso da una fredda descrizione, che si trascina laboriosamente da un oggetto all'altro e non riesce a riprodurre le sensazioni rapide e sorprendenti che si provano in presenza della natura. Il mio scopo è stato quindi solo quello di riunire in una cornice ridotta solo quelle parti di questo vasto quadro che sono impresse nella mia memoria. Felice se, nel tentativo di fissarli, sono riuscito almeno a giustificare la mia predilezione per un soggiorno in cui ho trovato soggetti di molti studi pittoreschi, la dolcezza della pace in mezzo agli orrori della guerra e, più di tutto, amici ai quali la mia giovinezza deve alcuni dei suoi giorni più belli!

LETTERA LXVII.

Descrizione del Campo Santo di Pisa. - Pisa.

Il tragitto tra Firenze e Pisa si percorre con tale facilità e piacere che è più una passeggiata che un viaggio. Non esiste infatti un paese dall'aspetto più delizioso, dove la cultura sia meglio compresa, che sia popolato da abitanti il cui aspetto esteriore annunci più agio, gentilezza e urbanità. I campi somigliano a giardini, il fiume a un canale fiancheggiato da pittoresche fabbriche collegate da ghirlande di fogliame, fiori e frutti (1). Così sono giunto alla fine del mio viaggio senza aver provato né impazienza né stanchezza; e ho conservato una

(1) Non è un'esagerazione: le rive dell'Arno sono piantate di alberi da frutto, che la vite intreccia; e i suoi tralci, gettati dall'uno all'altro, formano altrettante ghirlande dall'effetto estremamente pittoresco.

impressione lusinghiera delle bellezze che la natura e la Terra insieme non prodigano altrove con più abbondanza e liberalità.

Tuttavia, parlerò qui solo dell'oggetto principale che mi attrae: il famoso *Campo Santo*, dove ci si può formare un'idea esatta della rinascita della pittura, poiché vi si trovano i saggi dei primi pittori moderni, non dispersi e confusi con opere che necessariamente nuocciono loro in altri luoghi, ma raccolti insieme e susseguiti l'uno all'altro. Questo confronto permette di giudicare la discendenza delle idee pittoresche, il loro successivo sviluppo, sia nella composizione che nella pratica delle diverse parti costituenti l'arte; a poco a poco diventano più perfetti e infine degni di servire da veicolo e perfino da modello per i grandi artisti del XVI secolo, ai quali diedero i mezzi per elevare la pittura al più alto grado di perfezione.

Il genio di Carlo Magno aveva già combattuto con un certo successo contro la barbarie che, ai

suoi tempi, gravava su tutta l'Europa. Ma l'energia di un singolo uomo che non trovò menti del suo calibro, dev'essere stata insufficiente; e il generoso impulso da lui dato cessò presto. Poi l'oscurità si fece così fitta che fu necessaria . . . una specie di esplosione per dissiparla. Il male consisteva in un profondo intorpidimento delle facoltà morali, e perfino fisiche. Il rimedio fu cercato nelle Crociate; e l'ardore bellicoso acceso dalla fiaccola della religione fece uscire gli animi dalla loro fatale apatia. Il rimedio fu violento; ma questo movimento prodigioso diede un nobile impulso ad alcune grandi anime, mise in luce alcune virtù eroiche, migliorò le nostre istituzioni, illuminò le nostre menti e, infine, preparò la rinascita delle arti della pace.

L'Italia, più di ogni altro paese, ha saputo trarre vantaggio dalle circostanze. Le sue città, che già commerciavano con il Levante, aprirono la strada alle nazioni continentali, condivisero

con loro le conoscenze acquisite nei lunghi viaggi e infine prestarono loro delle navi.

Pisa, soprattutto, era ben situata per le spedizioni che si preparavano contro l'Asia; e il commercio apriva già ai suoi abitanti la strada verso la fortuna e il potere. Illuminati dalla loro frequentazione degli orientali, i pisani avevano acquisito il gusto per i piaceri sociali e il lusso; questo porta all'amore per le arti. Infatti, le loro navi, che servivano a trasportare i crociati in Asia, tornavano cariche di oggetti utili o curiosi, che costavano loro solo la fatica di raccoglierli; voglio parlare dei resti di monumenti antichi. Essi portarono via le preziose colonne di marmo, i sarcofagi delicatamente scolpiti, perfino le statue, che consideravano più per il materiale che per la bellezza dell'esecuzione. Da questa curiosità infantile all'uso appropriato di questi stessi frammenti, il passo è stato solo uno; i Pisani non si fecero attendere. Ma, essendo ricchi di materie prime con cui costruire magnifici monumenti, sentivano il bisogno di

uomini d'arte che sapessero dirigere i loro lavoratori. Chiamarono architetti greci e altri artisti; e la città di Pisa, che ancora oggi si vanta di essere stata l'Atene del Medioevo, fu in effetti una delle prime a far fiorire le arti al suo interno.

Verso la metà dell'XI secolo i Pisani costruirono il loro Duomo; e, secondo il Vasari, questo magnifico monumento risvegliò in Toscana e nel resto d'Italia il desiderio di belle e grandi imprese architettoniche. Buscheto, che ne fu l'autore, e che le esitazioni dei Pisani fanno credere greco, può essere chiamato il restauratore dell'architettura e della meccanica applicata all'edilizia. Questo abile artista fondò una scuola alla quale Milano e diverse altre città italiane inviarono gli allievi per apprendere i principi del disegno. Firenze stessa è costretta a riconoscere l'anteriorità della scuola di Pisa; e se, in seguito, fornì a quest'ultima città pittori per decorare i suoi monumenti, ciò avvenne solo quando essa era caduta in potere dei Fiorentini.

L'ascendente della vittoria porta con sé le arti, ed esse sono preferibilmente fissate al centro del potere e della ricchezza.

Pisa, nel secolo successivo, vide sorgere diversi monumenti non meno notevoli e di ben più difficile esecuzione: il Battistero, primo esempio moderno di ardita cupola, innalzata senza contrafforti apparenti e con un diametro di oltre cento piedi; e la famosa Torre, oggetto costante di ammirazione per i viaggiatori, non tanto per l'eleganza e la ricchezza della sua architettura, quanto per la sua posizione inclinata, il cui motivo o causa è ancora una sorta di mistero. Qui la scultura va di pari passo con l'architettura; e gli ornamenti, i bassorilievi e le statue posti all'interno, e perfino all'esterno, di questi monumenti hanno tutti i caratteri del Rinascimento e perfino dell'imitazione dell'antico, di cui gli artisti pisani avevano davanti agli occhi i modelli che avevano portato dalla Grecia.

Il XIII secolo fu l'epoca di maggior splendore della scuola pisana. Niccolò da Pisa e Giovanni suo figlio, scultori e architetti, superarono i loro predecessori, e aprirono la carriera ad artisti di Siena, Firenze e altre città d'Italia, che ebbero l'onore di possedere le loro opere.

A un allievo di questi artisti è attribuito il bellissimo bassorilievo del Duomo di Orvieto, nel quale riconosciamo le intenzioni delle figure che Michelangelo e Raffaello non disdegnarono di utilizzare nella Cappella Sistina e nelle logge del Vaticano. Il figlio di Niccolò, Giovanni da Pisa, non meno celebre del padre nella scultura e nell'architettura, si distinse particolarmente per l'erezione del monumento di cui ci occuperemo, di questo Campo Santo, giustamente considerato un vero museo pittoresco, e senza dubbio uno dei più curiosi per la storia dell'arte.

La prima idea per questo monumento nacque dai viaggi dei Pisani in Terra Santa. Nel 1188, papa Clemente III lanciò una nuova crociata; e

l'arcivescovo di Pisa, Ubaldo Lanfranchi, fu il principale strumento di cui si servì in questa spedizione. Nominato capo dell'esercito pisano e rappresentante legale della Santa Sede, la sua flotta, unita a quelle di Venezia, Genova e alcune galee siciliane, salpò per la Siria. Queste truppe dovevano incontrarsi con quelle dell'imperatore Federico Barbarossa, di Filippo re di Francia e di Riccardo re d'Inghilterra, che si dirigevano verso le mura di Gerusalemme. Ubaldo, dopo aver visitato il Calvario, trovò il modo di asportare una quantità prodigiosa di questa terra sacra e la fece caricare sulla sua flotta, composta da più di cinquanta grandi imbarcazioni.

Fu al ritorno dalla spedizione che acquistò dal Duomo una porzione di terreno che intendeva adibire a cimitero, e nella quale venne trasportata la terra del Calvario; che diede a questo luogo il nome di Campo Santo.

Tutti gli storici concordano nel ritenere che nel 1200 l'arcivescovo Ubaldo concepì l'idea di

circondare questo territorio con un vasto chiostro. Ma questa grande fabbrica non fu iniziata che diciotto anni dopo, sotto l'episcopato di Federico Visconti e sotto la direzione di Giovanni da Pisa, che aveva già dato prova del suo talento come architetto e come scultore. Questo edificio non fu completato fino al 1280 (Fig. 46).

Ha la forma di un parallelogramma. La parete della facciata meridionale è decorata da quattro pilastri di eleganti proporzioni, sui quali poggiano archi a tutto sesto, e non di forma ovale, già abbandonata a Pisa dopo l'erezione del Duomo e del Battistero, o meglio, che lì non era ancora stata adottata. Giovanni non si allontanò da questo buon esempio e inserì ancora più semplicità e gusto in tutte le parti della costruzione. Tuttavia, gli ornamenti da lui utilizzati sono in qualche modo nello stile del secolo; ma sono in tale armonia che il loro effetto è molto piacevole.

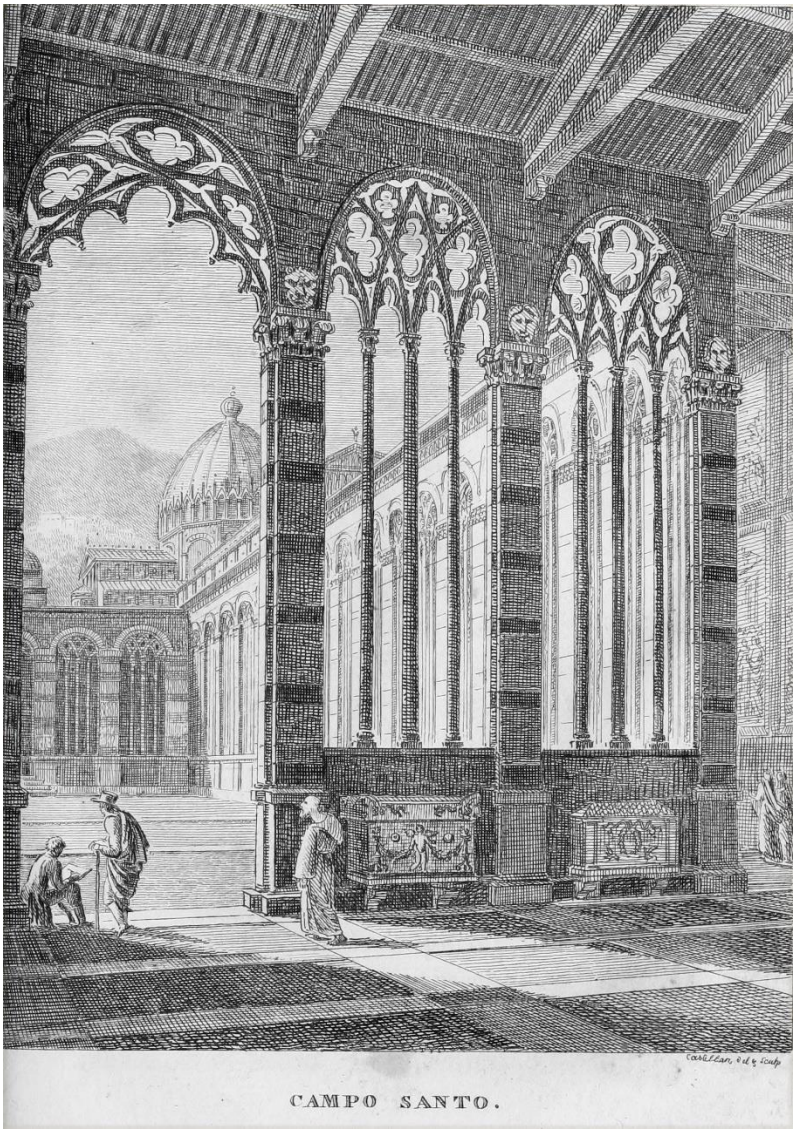


Figura 46

L'interno dell'edificio è interamente rivestito di splendido marmo, prelevato dalle montagne vicine alla città e tagliato in lastre perfettamente lavorate e abbinate. Ma la facciata esterna rivolta a nord e verso le mura della città non è coperta. Sul lato est, c'è solo un arco completato in ritorno; e la facciata occidentale è decorata con pilastri e arcate in marmo, anche se le case ad essa annesse nascondono in parte questa decorazione. In questo luogo esisteva anticamente una piazza, che i Pisani avevano in progetto di ingrandire, estendendo maggiormente le mura della città; avevano perfino pensato di rivestire di marmo queste nuove mura e di far passare attraverso questo luogo la piccola riviera d'Oxai.

Per apprezzare appieno la grandiosità del chiostro che circonda il Campo Santo, è sufficiente indicarne le proporzioni; è lungo 222 braccia, largo 76 e alto 24 (1). Tutta la fabbrica è ricoperta di piombo. Vi si accede attraverso due porte. Quella sormontata da un tabernacolo

con un crocifisso, scolpita in alabastro da Niccolò Pisano, era anticamente l'ingresso principale, poiché più vicina alla porta della città, detta Porta dei Leoni; immetteva sulla strada per la Liguria e la Francia.

Il Granduca Cosimo I, dopo aver fatto costruire nel 1562, al suo ingresso a Pisa, la Porta Nuova o di Santa Maria, fece murare la Porta dei Leoni; e da allora la seconda porta del Campo Santo fu la più frequentata. È sormontata da un piccolo edificio in marmo bianco a forma di cappella, sorretto da esili colonne di marmo rosso di *Campiglia*, decorate con aghi, sculture frastagliate e fiorami in stile gotico. Ci sono sei statue di marmo; la Madonna, con il figlio in braccio, è seduta in mezzo a figure in piedi o inginocchiate, tra le quali si riconosce Giovanni da Pisa, l'architetto del monumento. Si ritiene che questo splendido

(1) Il braccio toscano è pari a circa ventuno pollici e mezzo.

gruppo sia opera sua e che originariamente decorasse la porta principale del Duomo.

L'interno della fabbrica è magnifico sia dal punto di vista architettonico che scultoreo e pittorico. Era destinato a servire da luogo di sepoltura per i principali abitanti di Pisa e a perpetuare, mediante iscrizioni e altri monumenti, la memoria di uomini famosi nelle scienze e nelle arti. Attorno al recinto regnano quattro logge o gallerie coperte, dove l'area sacra è stata divisa in tre scomparti che, secondo il Vasari, consumavano i cadaveri in ventiquattro ore; proprietà singolare che ora è molto meno attiva e che forse si è persa del tutto.

La pianta dell'edificio appare rettangolare, come si vede in quella incisa da Martini; ma, con un'indagine esatta, si è riconosciuto che è leggermente romboidale, cioè che gli angoli non sono perfettamente retti e uguali. La vicinanza delle mura cittadine, che in un punto sfiorano quasi l'angolo dell'edificio, non può essere la causa di questa irregolarità, poiché il progetto

dei Pisani era di spostarle e di formare un quadrato regolare attorno al monumento: e ancor meno lo è la mancanza di cura, perché forse si è posta più cura di quanta non se ne abbia oggi nel taglio e nella disposizione delle pietre. Uno storico di Padova riferisce che l'immensa sala della Ragione di questa città, costruita prima del Campo Santo, aveva anch'essa forma romboidale. E adduce come ragione che, per mezzo di questa disposizione, gli angoli esercitano l'uno contro l'altro una spinta più forte che tende a sostenerli; così come, ha detto, un uomo che sta in piedi sulle sue gambe ha meno forza rispetto a quando le tiene separate su un piano diagonale.

Il pavimento del chiostro è costituito da scomparti di marmo di vari colori: e questi scomparti offrono altrettante lapidi dove si vedono incisi i nomi e gli stemmi delle antiche famiglie pisane, che sono più di seicento. Sessantasei grandi pilastri, i cui corsi sono alternati tra marmo azzurro e marmo bianco,

sostenuti da un piedistallo continuo e senza altra interruzione che le sporgenze del profilo, che si interrompe nel tempo, sostengono sessantadue archi a tutto sesto; ventisei sui lati e cinque su ogni estremità. Il vuoto di ogni arcata è decorato da un piccolo pilastro sfaccettato e da due colonne estremamente sottili e allungate, che sostengono archi ogivali sesto-acuti, carichi di ornamenti traforati molto vari: sono scolpiti nel marmo con notevole delicatezza e gusto. Gli stessi ornamenti, anch'essi scavati, regnano sopra le sei porte del chiostro e poggiano sul capitello dei grandi pilastri. Alcune tacche visibili nello spessore dei muri, sul lato nord, indicano che era previsto di decorare i portici con vetrate colorate. Dobbiamo rammaricarci che ciò non abbia avuto luogo.

Sopra i capitelli dei pilastri abbiamo una strana varietà di teste di marmo, che contrasta con la serietà delle idee che questo luogo ispira. Alcune hanno le corna, altre le orecchie da capra, come maschere satiriche. Ne vediamo

alcune di grande verità, che sembrano ritratti, accanto a maschere comiche o tragiche che gli antichi usavano per le loro rappresentazioni teatrali o nelle feste di Bacco. Infine, notiamo alcune teste di leone e altri animali. Molte di queste maschere sono antiche; le altre furono scolpite nel XIII o XIV secolo e possono essere utilizzate per valutare lo stato dell'arte a quel tempo.

Lungo la base dei pilastri e sotto ogni arcata erano collocati antichi sarcofagi sorretti da mensole; ce ne sono più di seicento, tutti con il loro coperchio. La maggior parte di essi sono realizzati in marmo pario, ricoperto da una bella patina leggermente scura che lo protegge dagli influssi dell'aria; alcuni sono di marmo di Luni e due di calcare spato purissimo. Sono ricchi di figure e soggetti tratti dalla mitologia o di ornamenti ad essa correlati. Vediamo che appartengono agli Etruschi, ai Greci o ai Romani; il che è confermato dalle iscrizioni che

sono sopravvissute lì. La maggior parte di questi sarcofagi contiene le ceneri di nobili pisani.

Prima della costruzione del Campo Santo, queste tombe erano disposte lungo le mura della cattedrale. Collocate dapprima, intorno al 1297, all'esterno del chiostro, dove erano esposte alla totale distruzione; furono riunite sotto i portici dal principe Ferdinando de' Medici, che dimostrò gusto e amore per le arti, disponendole come le vediamo oggi. Tuttavia, sia che gli incaricati del trasporto fossero ignoranti, sia che lo stato di degrado di alcune di queste sculture portasse a considerarle indegne di attenzione, un gran numero di quelle molto preziose rimasero comunque trascurate. Appartengono quasi tutte ai secoli buoni della scultura e servirono da modello ai primi artisti pisani, che possono essere definiti i restauratori della statuaria.

Oltre a questi sarcofagi, altri frammenti antichi sono sparsi qua e là sulle pareti, così come diverse tombe moderne erette in epoche diverse. Termineremo di parlare di questi

oggetti prima di iniziare la descrizione delle curiose pitture che ricoprono le pareti di questo immenso portico.

Un cippo miliare, trovato sull'antica Via Emilia, in località Rimazzano, fu trasportato qui nel 1704. L'iscrizione, restaurata da Gori e Martini, recita:

Imperator Caesar Aelius Adrianus Antoninus Augustus Pius Pontifex Maximus tribunitiae potestatis anno VI. Consul III, Imper, II pater patriae viam Aemiliam vetustate dilapsam operibus ampliatis restituendum curavit . A Roma millia passum. CLXXXVIII.

Vicino alla colonna, vediamo un antico bassorilievo dove per lungo tempo si è creduto che fosse una gabbia di ferro in cui fu rinchiuso, nel 1109, per opera dell'abilità di un certo Nino Orlandi, un enorme serpente, portato in trionfo su un carro che percorse le vie di Pisa. Si sostiene che il marmo sia stato scolpito e posto in questo luogo per perpetuare il ricordo di questo evento, raccontato da diversi storici. Riteniamo di non dover tenere in alcun conto

questa tradizione né l'iscrizione che la registra, e che fu posta solo nel 1777; perché la semplice vista del monumento rivela che non solo nel bassorilievo non c'è traccia di una gabbia, né di un serpente, ma che la lavorazione del marmo indica un periodo molto più antico del fatto in questione. Questo marmo è solo un frammento di un antico sarcofago, proveniente da uno stile più che mediocre. Inoltre, reca negli angoli i geni alati che si trovano così frequentemente in questo genere di bassorilievi; infine, il marmo proviene da Paro.

Tra le tombe antiche ne vediamo una che reca la seguente iscrizione:

D. M. T. Aelius Aug. lib. Lucifer vivus sibi posuit.

Tra gli antichi troviamo diversi esempi di persone che, non avendo fiducia nei loro eredi, fecero erigere la propria tomba mentre erano in vita, per essere sicuri di trasmettere il loro nome ai posteri. Il Campo Santo ci offre un esempio moderno di questa singolare precauzione: è la

tomba di Filippo Decio, giurista milanese e professore all'Università di Pisa. La sua statua, adagiata sulla scatola, è molto bella. Citiamo solo le ultime parole dell'iscrizione, che sono curiose:

. . . . . *Hoc sepulcrum sibi fabricari curavit, ne postris sui crederet.*

Tra le altre tombe moderne, segnaliamo quella del pavese Matteo Corti filosofo e medico: fu realizzata nel 1544, per ordine del Granduca Cosimo. Vasari, suo contemporaneo, dice che Antonio di Gino da Sattignano, allievo del Tribolo, e non Stoldo, suo fratello, fece realizzare questo monumento, su disegno di suo fratello. La statua di Matteo Corti, distesa sul cenotafio, è realizzata dal vivo e ben drappeggiata; appoggia la testa sulla mano destra, le cui dita si perdono tra le scaglie della lunga barba; nell'altra mano tiene un libro chiuso. L'abile scultore ha dato, per così dire, una vita nuova ed eterna al suo modello. La disposizione generale di questa tomba e la sua

architettura sono molto belle; L'unica critica può essere rivolta all'eccessiva lunghezza delle mensole che sorreggono il cenotafio.

La mezza figura che si vede lì accanto è opera di Gio. Bat. Foggini, architetto e scultore. Le mani sono ben caratterizzate; la testa è molto vera: è il ritratto di un medico dell'Università di Pisa, Bartolomeo Chiesi, che lasciò la sua proprietà nel 1680 alle figlie del Conservatorio, note come della Carità. Si deve questo monumento, ornato da un epitaffio, alla gratitudine di queste brave ragazze.

Altre tombe sono ancora visibili; e in particolare quella che i pisani eressero in memoria di Benozzo Gozzoli, che decorò il Campo Santo con i suoi sorprendenti dipinti:

HIC TUMULUS EST BENOTII FLORENTINI
QUI PROXIME HA PINXIT HISTORIAS.
HUNC SIBI PISANORUM DONAVIT HUMANITAS.
M. CCCCLXXVII.

Un grande mausoleo, costruito oggi, attira l'attenzione da lontano: è quello del celebre conte Algarotti, morto a Pisa nel 1763. Lì si legge questa iscrizione:

ALGAROTTO, OVIDII AEMULO, NEWTONI DISCIPULO, FRIDERICUS MAGNUS.

In basso un medaglione sorretto da due geni, dove vediamo il ritratto in marmo:

ALGAROTTUS NON OMNIS.

Sulla base dove è posta l'urna:

A.D.M. DCCLXIV.

Questa tomba, incisa nel 1769 da Volpato, pur essendo molto ben composta ed eseguita, non fa meno rimpiangere le pitture distrutte per realizzarla. Questi dipinti, quattro in tutto, opere di Giotto e Benozzo Gozzoli. Erano le più belle e le ultime che Benozzo avesse fatto; il suo stile si era espanso lì, e poteva competere con i maestri del secolo successivo.

LETTERA LXVIII.

Continua la descrizione del Campo Santo di Pisa.

È noto che la Toscana ebbe l'onore di contribuire in modo determinante alla rinascita delle arti tra i moderni; in questo periodo i pisani si distinsero e il Campo Santo divenne il teatro principale in cui si esibirono successivamente i più famosi pittori del XIV e XV secolo. Vediamo Giotto, Simone da Siena, Buffalmacco, Pietro Laurati, i fratelli Orcagna, Spinello Aretino, Taddeo di Bartolo e infine Benozzo Gozzoli, che li supera tutti e che, insieme al contemporaneo Masaccio, dà vita a un nuovo stile che, cancellando le tracce di quello di Giotto, si diffonde in tutta Europa, soprattutto nelle Fiandre, e serve da modello per i grandi maestri del secolo successivo.
Non è meno curioso vedere, nei dipinti di Carnpo Santo, la pittura elevarsi gradualmente

verso la perfezione. La seguiamo, la vediamo spogliarsi della sua prima corteccia rustica, assumere forme prima ingenue, poi eleganti; per giungere alla bellezza, alla grazia naturale, e infine aprire il campo a quest'altra bellezza ideale e sublime, oltre la quale non c'è che esagerazione, trappola in cui l'arte rompe quando oltrepassa i limiti della ragione.

Questi dipinti meritano la massima cura e si dovrebbe provvedere al successivo deterioramento che subiscono. Vasari e, prima di lui, Michelangelo, deplorarono gli oltraggi che il tempo aveva già inflitto a questi dipinti. Cosa succederebbe oggi, quando non solo dovremmo rimpiangere il loro degrado, ma ancor di più l'opera di restauratori arroganti e sprezzanti, che hanno fatto scomparire il carattere ingenuo di queste antiche pitture sotto un tocco frettoloso e artefatto?

Sono eseguite sul muro, ricoperte da uno strato di calce e sabbia, come si fa per l'affresco; ma riconosciamo che questa impressione fu

applicata tutta in una volta, e non a pezzi, secondo ciò che il pittore può fare in un giorno, un modo più solido di operare, e che gli artisti all'epoca non conoscevano. Il loro procedimento aveva qualche legame con la nostra tempera e i colori venivano diluiti con tuorlo d'uovo. Abbiamo tutte le ragioni per credere che essi bagnassero il muro prima di dipingerlo e che ne ripristinassero l'umidità soffiandoci sopra dell'acqua, per facilitare la miscelazione dei colori. Questo procedimento, la cui esperienza di diversi secoli ha dimostrato la sua efficacia nel preservare i colori, non ha subito altre alterazioni se non quelle causate dalla cattiva qualità del rivestimento; perché le porzioni di pittura, applicate su un'impressione solida, hanno conservato la loro freschezza originale e sono state alterate tanto poco quanto gli affreschi veri, sui quali hanno anche il vantaggio di ammettere una maggiore varietà di materiali coloranti. In una parola, crediamo di riscontrarvi tutte le caratteristiche di alcune

pitture antiche, in particolare di quelle egizie ed etrusche; e abbiamo trovato in Grecia e in Turchia la pratica di questo metodo, impiegato con lo stesso successo in quei paesi che a torto consideriamo barbari e nei quali la gente ha troppo trascurato di seguire la traccia di antichi procedimenti che la tradizione, molto più attendibile dei libri, ha loro conservato.

Torniamo ai dipinti del Campo Santo. Sono distribuiti sulla parete interna, occupandone l'intera altezza, spesso su due file e quasi senza interruzione. Il loro sviluppo è di 578 braccia (più di 1000 piedi) ; sono molto ben illuminati dall'apertura dei portici del chiostro e riparati dal tetto, sostenuto da travi a vista, che a loro volta poggiano su mensole. Ci impegneremo a fare il giro di questo immenso parallelogramma, entrando dalla porta principale.

I primi dipinti che vediamo sulla sinistra rappresentano i tratti della vita di San Ranieri, protettore di Pisa: sono sei, disposti su due file. I tre superiori sono attribuiti a Simone Memmi,

da Siena; e quelli di sotto, ad Antonio, detto il Veneziano perché molto operò in Venezia: ma egli nacque in Firenze, dove imparò l'arte sotto Agnolo Gaddi. Simone fu allievo di Giotto, seguì il Vasari; e, secondo le congetture presentate nelle Lettere Senesi (1), sembra piuttosto che fosse della scuola di Francesco Jacopo Torriti. Iniziò intorno al 1300 e lavorò fino al 1344. I suoi dipinti sono più aggraziati e meno asciutti di quelli dei suoi contemporanei. Era particolarmente famoso per i suoi ritratti; e Pandolfo Malatesta lo mandò ad Avignone per occuparsi del Petrarca. Questo famoso poeta pregò l'artista di tracciare per lui i lineamenti della sua cara Laure e lo ricompensò con due sonetti che contengono le sue lodi e gli assicurano una fama più duratura di quella che i suoi dipinti avrebbero mai potuto raggiungere. Di lui parla ancora nelle sue lettere familiari, così come di Giotto; e le espressioni enfatiche

(1) Tom. I, pag. 78.

enfatiche da lui usate erano adatte a loro, poiché i loro primi e deboli tentativi erano gli unici disponibili all'epoca.

Dante aveva già immortalato Giotto in questi celebri versi:

Cedtte Cimabue nella pittura
Tener lo Campo, ed ora Giotto il grido
Siche la fama di colui oscura.

Lo storico Giovanni Villani lo definisce il maestro più famoso del suo tempo; e Angelo Poliziano comincia l'iscrizione sepolcrale, che Lorenzo il Vecchio de' Medici aveva fatto collocare, sul suo busto marmoreo, nella cattedrale di Firenze, con queste parole:

Ille ego sum per quem pictura extinta revixit.

Giotto contribuì anche all'abbellimento del Campo Santo. I dipinti che rappresentano la storia di Giobbe accrebbero così tanto la sua fama che Benedetto XI lo chiamò a Roma, e gli commissionò l'esecuzione di diversi dipinti, di cui sono state trovate solo deboli vestigia.

Racconta il Vasari che il pittore, avendo notato che i marmi di cui erano ricoperte le pareti del Campo Santo si impregnavano facilmente dell'umidità corrosiva del vento marino, ideò, per proteggere i suoi dipinti, un particolare intonaco, che però non ebbe successo, poiché, dei sei dipinti da lui eseguiti, due si rovinarono presto, e in particolare quello che, nel 1623, fu restaurato da Stefano Marucelli, pittore fiorentino, che lavorava come ingegnere a Pisa.

Vediamo anche, sullo stesso lato, dipinti di Spinello Aretino che sono piuttosto mediocri; e in ritorno, verso occidente, quelli di Agostino Ghirlanda, e alcuni altri più moderni, eseguiti al posto di quelli distrutti.

Ci troviamo nella parte settentrionale del chiostro, dove nei primi scomparti è raffigurata la storia della creazione. L'autore è Buonamico Buffalmacco, allievo di Andrea Tafo. Questo pittore, attivo all'inizio del Trecento, aveva un animo vivace e un carattere gioioso e originale,

come affermano Boccaccio e Sacchetti, che spesso lo includono nelle loro Novelle. I dipinti che Buffalmacco fece eseguire a San Paolo a *ripa d'Arno* erano così di gusto dei Pisani negoziarono con lui affinché dedicasse loro l'intero esercizio del suo talento, e si assunse l'esecuzione di tutti gli argomenti dell'Antico Testamento, che Benozzo Gozzoli continuò e che furono poi trattati con tanta superiorità da Raffaello nelle sue logge in Vaticano.

Il primo dipinto di Buffalmacco occupa l'intera altezza del chiostro e propone la gigantesca figura del Padre Eterno che abbraccia e sostiene l'intero sistema celeste, così come era concepito a quel tempo. Poi vengono i fatti principali della Genesi fino al diluvio universale.

Il dottor Ciampi, dal quale ci è stato promesso un curioso lavoro sui dipinti eseguiti dal XII al XV secolo, sostiene che questi dipinti sono di un certo Pietro da Orvieto; ma, in attesa della sua opera, le attribuiremo, come è stato fatto finora,

a Buffalmacco di felice memoria, e molto più noto. Ci piace ricercare le tracce di un talento che causò la disperazione dell'ingenuo Bruno, un altro pittore contemporaneo, e al quale ispirò la bizzarra idea di supplire all'espressione che mancava alle sue figure con parole che uscissero dalle loro bocche e che indicassero le passioni che dovevano essere espresse. Buffalmacco però non usò questo mezzo; ma scrisse sotto i suoi dipinti alcuni versi, da lui abbastanza ben composti, che indicano i soggetti. Sono inoltre circondati da un'ampia bordura, sulla quale sono dipinti ornamenti intervallati dai ritratti dei suoi amici, e di se stesso che indossa un cappuccio.

I dipinti di questo artista sono notevoli per la loro grande ingenuità, a volte persino per la loro grazia, e soprattutto per i loro movimenti e le loro espressioni che sono piuttosto precisi; ma peccano per una secchezza di contorni e una bonomia di forme che si avvertono fin dall'infanzia dell'arte. Nella sua costruzione dell'Arca di Noè troviamo le forme esatte e

invariabili di tutti i nostri strumenti meccanici di carpenteria e di falegnameria. Il costume di queste figure è estremamente semplice e pittoresco, ad eccezione delle scarpe, eccessivamente lunghe e appuntite, simili a quelle che, diversi secoli dopo, sarebbero state chiamate *poulaine*. Il paesaggio e gli sfondi architettonici non hanno autenticità e la prospettiva è molto scarsa.

Vedremo, nei dipinti successivi, come la pittura, guidata da un uomo di genio, compia un passo davvero straordinario; e, ciò che è più sorprendente, è la mancanza di illustrazione e della stessa stima, accordata al nome dell'autore di queste sorprendenti composizioni.

Benozzo Gozzoli, ammirato nel quattrocento e preso a modello dai più grandi pittori del secolo successivo, fu disprezzato fin dal momento in cui si pensò di averlo superato. Tutti gli occhi e tutte le speranze erano rivolti verso il luogo elevato dove sedevano Michelangelo e Raffaello; vennero studiate solo

le loro opere e non si tenne conto di coloro che avevano aperto loro la strada. Non lasciamoci ingannare da questa ingiustizia fin troppo comune; cerchiamo anzi di vendicare Benozzo della colpevole indifferenza dei posteri.

Non abbiamo timore di dirlo: nei suoi dipinti vediamo in germe tutto il talento che risplende con più puro splendore in quelli di Raffaello. Lì troviamo la dissimulazione personificata in tratti degni di essa; la grazia ingenua e la bellezza angelica sua e dei giovani ministri del cielo; il carattere nobile e severo dei patriarchi; in una parola, un'infinita varietà di fisionomie, opportunamente adattate ai vari caratteri e di buona scelta di natura. Il suo design è semplice e non manca di resistenza; le proporzioni delle sue figure sono eleganti; e loro pose sono nobili e aggraziate e i loro movimenti sono giusti ed espressivi. I suoi drappeggi sono sistemati con gusto e lanciati ampiamente; la sua colorazione è spesso vigorosa, brillante e i toni sono sapientemente contrastati.

Ciò che sminuisce i dipinti di Benozzo agli occhi dei medi intenditori sono i numerosi errori da lui commessi nei confronti del costume e del decoro. Ma quanto questo difetto non è riscattato dalla vivida somiglianza che le sue figure hanno con la natura, da lui costantemente copiata? Sono i suoi contemporanei che ci mostra, con i loro lineamenti, i loro abiti, i loro modi e perfino con le loro passioni. Li evoca davanti ai nostri occhi; siamo circondati da loro: agiscono, ci parlano; e l'illusione è molto più completa che se avesse vestito personaggi immaginari con abiti capricciosi. Non nascondiamoci infatti che, nonostante tutte le nostre conoscenze tratte dagli scritti dell'antichità, nonostante gli esempi che cerchiamo nelle statue e nei bassorilievi, è molto dubbio che un ateniese del secolo di Pericle o un abitante della città dei Cesari riconoscerebbe i suoi contemporanei nei nostri dipinti storici.

Nei fondi pittorici di Benozzo non troveremo spesso restauri azzardati di monumenti antichi,

ma tutta la pompa orientale delle costruzioni in uso del suo tempo. Le sue linee architettoniche sono imponenti e ben contrastate; le regole della prospettiva vengono scrupolosamente osservate. Le leggi della degradazione del colore e della prospettiva aerea sono meno comprese; Tuttavia, anche nei suoi paesaggi troviamo ingegnose disposizioni di planimetrie, che non hanno nulla da invidiare a quelle di Leonardo da Vinci.

Infine, nonostante alcuni difetti della vecchia scuola, tra i quali bisogna notare la confusione dei soggetti, l'accumulo di scene episodiche e gli stessi personaggi ripetuti in situazioni diverse, difetti che possono essere rimproverati ai pittori successivi, Benozzo deve tuttavia essere considerato con giustizia come il precursore di Raffaello, il quale, privato di questi supporti e lasciato al proprio genio, non avrebbe forse raggiunto la perfezione. È dunque a Gozzoli, a quest'uomo straordinario per il suo secolo, che dobbiamo attribuire la rinascita dell'arte; e come

tale deve essere oggetto di venerazione da parte degli artisti che sanno apprezzare il vero merito di un genio creativo.

Sono ventitré i dipinti di Benozzo Gozzoli; occupano, in due file e su una lunghezza di trecentottanta piedi, tutta questa immensa facciata, con riserva alle quattro pitture del Baffalmacco, ed a quella che è sopra la porta d'una cappella, che si attribuisce a Taddeo Bartoli senese, o a Pietro da Orvieto, benché altri assicuri che sia la prima opera di Benozzo, e quella dopo la quale fu giudicato degno di questa grande impresa, la quale egli solo in quel tempo seppe condurre con tanta virtù, e sopra ogni prontezza.

Difficile infatti credere, nonostante tradizioni e storici siano concordi nel dirlo, che questi dipinti, iniziati nel 1434, siano stati interamente ultimati nello spazio di due anni; un'impresa terribile, capace di spaventare una legione di pittori, secondo l'espressione del Vasari, e che appare, calcolando il tempo indispensabile alla

semplice manipolazione, ben al di là delle forze di un uomo, qualunque sia la sua abilità attiva. Riteniamo di poter spiegare questa impresa di forza e abilità supponendo che Benozzo abbia avuto l'aiuto dei suoi studenti; lo riconosciamo perfino in alcune figure eseguite con praticità e con una sorta di secchezza manierata, che sa più di imitazione che di originalità.

Non ci si aspetta che descriviamo questi dipinti: noteremo solo che ce ne sono un'infinità di personaggi che hanno conservato per noi i tratti di personaggi famosi. Nel dipinto che rappresenta l'incontro di Giacobbe ed Esaù, vediamo Lorenzo de' Medici accanto a questo Grassotto, detto Paccioso, un uomo dall'aspetto buffo e dai modi raffinati che, durante la guerra di Pisa, offriva da bere alle dame che si affaticavano lavorando per difendere la città. Il tema della regina di Saba che viene a visitare Salomone ci offre i ritratti di Marsilio Ficino, di Argiropolo, colto greco, di Battista Platina, di Lorenzo Gambacorta, che indossa un fermaglio

e un saio rosso. Benozzo, infine, si rappresenta a cavallo, nelle sembianze di un vecchio rasato, con un fermaglio nero, tra le cui pieghe si vede un cartoncino bianco dove forse avrebbe dovuto scrivere il suo nome; cosa che avrebbe dovuto essere fatta dopo la sua morte, perché è notevole che abbia avuto la rara modestia di non firmare nessuno dei suoi dipinti. È vero che sul bordo di questo, e in un altro che è vicino alla tomba che la gratitudine dei santi ha elevato alla sua memoria, si è tracciata, sopra il porticato di una fabbrica molto elegante, e che fa da sfondo a questo dipinto, una lunga iscrizione in suo onore.

Molti di questi dipinti sono quasi completamente distrutti. Alcuni di loro sono stati ritoccati, e si constatano i rapidi effetti della distruzione che minaccia i meglio conservati: quotidianamente si staccano scaglie e anche pezzi piuttosto consistenti del rivestimento. L'abile incisore (1) che si assunse l'incarico di preservare per noi questo ricordo, ebbe il

dispiacere di vedere cadere alla sua vista frammenti di figure che aveva appena disegnato. Si notò con sorpresa che dietro questa vernice, piuttosto spessa, e sull'intonaco grezzo del muro rimasto scoperto, i pittori avevano tracciato con una linea e un pennello tutta la loro composizione, con una tinta rossa; E ciò che è meraviglioso in questo procedimento è che questa linea corrisponde perfettamente ai contorni del dipinto, eseguito sulla patina, che doveva nascondere completamente questa prima opera.

Morrona (2) ritiene che questi antichi maestri, dovendo trattare opere così vaste, le abbiano schizzate in grande sull'intonaco, secondo i loro schizzi, per mezzo di tessere proporzionali di cui possiamo ancora vedere la traccia; e questo per vedere l'effetto complessivo della loro

(1) Carlo Lasinio che pubblicò qQuesti dipinti in circa quaranta tavole incise al tratto.
(2) Pisa illustrata.

composizione. Poi lo ricalcavano con pezzi di carta o tela trasparenti, e infine, lo decalcavano sull'ultima impressione, che ha portato all'idea dei cartoni che sono stati poi utilizzati per l'affresco. Ciò spiegherebbe abbastanza bene la perfetta concordanza delle linee che si trovano sotto il rivestimento con quelle che sono state tracciate su di esso; ma questa operazione, che triplicò il lavoro, non concorda affatto con le espressioni del Vasari, il quale dice che questo mezzo sostituì i cartoni, e fu anche più spedito. Questo fatto imbarazzante non potrebbe essere spiegato supponendo che la linea rossa, tracciata sull'intonaco del muro, fosse formata da un colore che, per sua natura, aveva la proprietà di impregnarsi completamente nello strato umido del rivestimento, per poi riapparire sulla sua superficie? Sono numerosi gli esempi di questa penetrazione dei colori nei corpi duri, e in particolare nel marmo (1). Del resto, questo modo di spiegare il fatto ci sembra conforme all'idea lasciataci dal Vasari, la cui

testimonianza non può che essere confutata con riserva; e potrebbe essere facilmente verificata sul posto.

(1) A questo proposito si possono consultare le Memorie e le esperienze che il conte di Caylus ha registrato nelle Memorie dell'Accademia delle Iscrizioni e delle Belle Lettere.

LETTERA LXIX.

Fine della descrizione del Campo Santo.

Dopo le pitture di Benozzo Gozzoli, la parete orientale, fino alla cappella maggiore, è occupata dalle tele del pisano Zaccaria Rondinosi, eseguite intorno al 1300. Alla loro vista si obbedisce involontariamente al verso di Dante:

Non favellar di lor ma guarda e passa.

La cappella che si vede in fondo al Campo Santo, sormontata da una cupola, fu fatta erigere dall'arcivescovo Carlo Antonio del Pozzo, che la consacrò nel 1593.

Sull'altare maggiore troviamo un dipinto di Aurelio Lomi, realizzato nel 1595, che rappresenta San Girolamo con gli occhiali sul naso. Questo anacronismo è comune a molti pittori, i quali ignoravano che gli occhiali, anche secondo autori italiani, furono inventati solo nel

XII secolo, da Padre Alessandro della Spina; pisano, dell'ordine dei Predicatori (1).

I tre dipinti che ornano il resto della facciata sono la Crocifissione, la Resurrezione e l'Ascensione di Nostro Signore, opera di Buffalmacco. Vasari fa particolare riferimento al primo soggetto, dove ai piedi della croce vediamo la Madonna, la cui espressione sofferente è ben percepibile, e una folla di altri personaggi a

(1) Si potrebbe tuttavia credere che gli antichi conoscessero almeno il microscopio o la lente d'ingrandimento, che pare abbiano utilizzato nel delicato lavoro delle pietre intagliate. Plinio sembra fornirci diverse prove di questa affermazione. Afferma che le pietre trasparenti venivano spesso tagliate per ricavarne lenti. Gli incisori, aggiunge, per rilassare la vista, guardavano attraverso uno smeraldo, il cui colore è gradevole alla vista. Nerone osservava anche i combattimenti dei gladiatori attraverso uno smeraldo. Infine, gli antichi conoscevano le proprietà della lente d'ingrandimento per concentrare i raggi solari, e i medici la utilizzavano per cauterizzare la carne.

piedi e a cavallo, i cui movimenti e le cui fisionomie sono del tutto naturali.

Poi, svoltando nell'altro grande portico, per trovare la porta da cui siamo entrati, esamineremo alcuni dipinti molto antichi e singolari di un uomo celebre nella storia dell'architettura, per la costruzione della Loggia dei Lanzi, a Firenze, uno dei più bei monumenti del Rinascimento, Andrea Orcagna. Fu anche scultore e perfino poeta. Grande ammiratore di Dante, nutrito dalla lettura della Divina Commedia, ne ha portato le invenzioni singolari nei suoi dipinti. Il novelliere Francesco Sacchetti ne parla con grandi elogi; e il Vasari dice che la fama che si era acquistata a Firenze come pittore, verso il 1360, indusse i Pisani a chiamarlo a continuare le opere di Giotto e di Buffalmacco; e il suo stile ha molto a che fare con il loro.

La sua prima composizione è suddivisa in più soggetti, indipendenti l'uno dall'altro. Rappresenta il trionfo della Morte. È

vividamente espressa da una vecchia spietata e malvagia, pallida e dall'aspetto orribile ma superbo.

Dispietata e rea, pallida in veste orribile, superaba.

Ha ali da pipistrello, capelli arruffati e piedi e mani armati di artigli affilati. Vestita con un'ampia e fluente tunica di maglia di ferro, tiene e brandisce con entrambe le mani un'enorme falce con cui minaccia gli umani. Una folla di persone di tutte le età e condizioni giace già lì, alla rinfusa. Al di sopra di questo trofeo, del suo orribile trionfo, vediamo dei diavoli rappresentati in forme capricciose e varie, che traggono dalla bocca dei moribondi anime in forma di bambini; li trascinano sulla cima di una montagna in fiamme che vomita fiamme attraverso diverse aperture, nelle quali gettano le anime dei colpevoli; mentre, dalla parte opposta, gli angeli portano tra le loro braccia le anime dei giusti e le conducono in un rapido volo verso i cieli. Ma i demoni ne contestano alcuni e cercano di catturare la loro

preda: gli angeli si difendono con la croce, con essa colpiscono i loro nemici e li inseguono fino ai piedi della spaventosa montagna. Notiamo l'anima di un monaco grasso e nudo, che è oggetto di tale disputa. Il diavolo lo tira per i piedi e cerca di prevalere sul suo avversario, che lo trattiene per un braccio.

Il pittore, per esprimere i sentimenti dei personaggi, scriveva le loro parole sui cartelli. Vasari racconta che Orcagna lo fece perché sapeva che i pisani avevano approvato la piacevole idea avuta da Bufalmacco di far parlare le figure del suo compagno Bruno. D'altronde Cimabue aveva usato questo metodo prima di loro; e Jacopo de Turrita, così come altri pittori, lo utilizzarono fino al XV secolo. Il dipinto dell'Orcagna può dare un'idea di questi tipi di scritte o motti, la maggior parte dei quali sono andati distrutti. Sopra il gruppo di ciechi, monchi, storpi e dei malati che invocano la morte per liberarli dai loro dolori, il pittore ha disegnato questo distico morale e poetico:

Da che prosperitade ci ha lasciati
O morte medicina di ogni pena,
Deh vieni a dare ormai l'ultima cena.

Ma, sorda ai loro tristi accenti, vola verso una truppa gioiosa di entrambi i sessi, che, seduti in un boschetto, si divertono conversando e suonando diversi strumenti. L'amore accende l'aria profumata che respirano questi voluttuosi e spensierati Sibariti; gli alberi che servono loro da riparo sono carichi di fiori e frutti; ma il ricco tappeto che calpestano si srotola e rivela il gruppo delle vittime che la morte ha appena sacrificato e di cui intende aumentare il numero.

In questo dipinto troviamo l'uso di rappresentare i personaggi dell'epoca. Si dice che quello con il falcone in pugno, la veste azzurra e il fermaglio in testa, e che sta accanto a una dama che tiene un cagnolino sulle ginocchia, sia Uguccione della Faggiola, capitano aretino, il quale, avendo reso grandi servigi ai pisani, fu dichiarato signore di Pisa.

Nella parte sinistra del dipinto, e sullo sfondo, il pittore ha raffigurato la vita di questi anacoreti che, in fuga dal mondo e dai suoi pericoli, si ritirano nella solitudine, in mezzo ai deserti. Alcuni si dedicano a lavori leggeri; la maggior parte di loro è in preghiera o in contemplazione. Vasari sottolinea il gesto ingenuo e naturale di un monaco che munge una capra o meglio una cerva: parla anche di un altro, che chiama San Macario, che va incontro a un gruppo di cavalieri, presenta loro il quadro delle miserie della vita umana scritto su un cartello e mostra loro contemporaneamente tre sovrani che giacciono nelle loro tombe scoperte. I corpi si trovano nei vari stati successivi alla morte: uno rigido, ma non sfigurato e coperto da ricchi abiti; l'altro, gonfio e livido, presenta tutti i segni della putrefazione; il terzo offre solo uno scheletro e qualche brandello di carne. Nel gruppo dei cavalieri, il pittore ha osservato perfettamente le impressioni prodotte dal soggetto e, persino agli animali, tutti esprimono

l'orrore ispirato da questo spettacolo orribile. Uno dei cavalli allunga il collo, sbuffa e rotea gli occhi per il terrore; un altro si ferma, inarca le zampe anteriori, drizza le orecchie e preme la testa sul petto; i cani abbaiano; e un falco, inarcando la schiena, sembra pronto a lasciare il pugno del cavaliere per balzare sui cadaveri. È con intenzione che sottolineiamo questo merito davvero notevole raffigurato in un dipinto del XIV secolo.

Qui Orcagna dipinse i ritratti di molti suoi contemporanei. Quello che si tappa il naso con le dita è, si dice, Luigi di Baviera, la dama a cavallo, vicino a questo principe, è la figlia di Hernaud, conte palatino. La sua fisionomia e il suo gesto esprimono bene la commiserazione e le idee dolorose che tali oggetti devono ispirare a una donna. Un altro cavaliere, vestito con un mantello azzurro con cappuccio, è il celebre Castruccio Castracani, principe di Lucca; La donna che porta un cagnolino al braccio è la

figlia, sposata con il conte pisano di Donoratico, raffigurata a cavallo con un falco in mano.

Il dipinto accanto, anch'esso molto notevole, è dello stesso Orcagna. Rappresenta il Giudizio Universale; e questa composizione, benché carica di un numero prodigioso di figure, è molto semplice nella distribuzione dei vari gruppi e molto chiara nell'esposizione del soggetto. In alto, Gesù Cristo, con la sua divina Madre alla sua destra, è seduto, come lei, su una specie di arcobaleno a mosaico; sono circondati da un alone splendente; attorno a loro volteggiano angeli che portano gli strumenti della Passione e altri attributi. Al loro fianco, ma un po' più stanchi, ci sono i dodici Apostoli. In basso, e al centro della composizione, un Arcangelo tiene in mano due rotoli sui quali sono riportate le parole di pace o di maledizione che Dio rivolge ai buoni o ai malvagi. Al suo fianco risuonano le spaventose trombe. Ai suoi piedi un altro Angelo, circondato da un ampio drappo, che tuttavia lascia intravedere le sue ali,

è accovacciato e nasconde parte del suo volto con la mano; la sua espressione esprime paura. Cosa voleva rappresentare il pittore con quest'ultima figura? Questo è ciò che non cercheremo di esplorare in profondità; ci basta che sia molto bella (1).

In primo piano, gli angeli, rivestiti di armi preziose e splendenti, scelgono tra coloro che escono dalla tomba e separano i buoni dai malvagi. I primi sono disposti sulla destra in più file; gli altri, dalla parte opposta, si accalcano all'ingresso dell'inferno, dove, attraverso le fiamme, si vedono i diavoli, i quali, con i loro artigli o con le lunghe zanne, trascinano via le anime colpevoli. Fu in questo gruppo che Orca-

(1) Potrebbe essere questa figura enigmatica ad aver ispirato il celebre Klopstock, nella sua Messiade, l'interessante finzione di Abbadon trascinato suo malgrado nella ribellione degli angeli, e il cui pentimento gli fa trovare grazia davanti al giudice sovrano?

gna mostrò il suo vero talento, esprimendo paura, pentimento, rimorso e terrore; e variando le espressioni dei personaggi, i gesti e le pose.

Non è senza sorpresa che riconosciamo, in questo dipinto, la prima idea del celebre Giudizio Universale di Michelangelo, avvolto però nella crosta barbarica che egli seppe staccare per far emergere il suo capolavoro, e uno di quelli dello spirito umano. Troviamo qui soprattutto il gesto sublime di Gesù Cristo, che fulmina il genere umano; l'espressione compassionevole della sua divina Misericordia; gli Angeli che portano gli attributi della Passione; l'assemblea degli Apostoli e dei Beati, ecc. Ma di quanti episodi ammirevoli il genio di Michelangelo non seppe arricchire la sua materia! Quanta varietà di movimenti nelle sue figure! Quanta scienza nella disposizione dei gruppi e nella loro sequenza! Quanta forza, quanto vigore nel disegno e nelle espressioni! Possiamo giudicare la differenza tra le due opere da una singolare figura di Satiro disegnata

a penna su un'altra testa realizzata a sanguigna da uno studente ignorante. (*Museo, Reale, Galleria Apollo.*)

Aveva appena terminato il dipinto del Giudizio Universale quando l'Orcagna fu richiamato a Firenze per realizzare alcuni lavori scultorei. Lasciò al fratello Bernard il compito di dipingere il seguito del suo soggetto, forse secondo i suoi schizzi: era l'inferno, alla maniera di Dante.

Il principe della poesia italiana aveva fatto una tale impressione, con la sua poesia, nelle menti dei suoi contemporanei, che i pittori potevano rappresentare il Paradiso e l'Inferno solo secondo le invenzioni del poeta. Giotto dipinse questi soggetti nella chiesa dell'Arena a Padova intorno al 1306 e si dice che Dante, allora in quella città, si divertisse a guardarlo lavorare e gli suggerisse delle idee. Troviamo ancora, in dipinti realizzati più o meno nello stesso periodo, in Italia e in Germania, le stesse imitazioni; e al Museo Reale abbiamo un

dipinto di Jean de Bruges che può dare un'idea di questa composizione.

Quella del Campo Santo è apparentemente ambientata seguendo l'Inferno di Dante. Ma il pittore ha caricato le idee del poeta; e non c'è stravaganza che non si sia concesso nella espressione dei tormenti che i ministri infernali fanno soffrire ai dannati nei vari gironi in cui sono confinati: *Tutti son pien di spirti maladetti, e di serpenti di diversa mena*. Uno di questi cerchi sembra essere composto secondo questi versetti:

Luogo in inferno detto malebolge,
Tutto di pietra e di color ferrigno;
Come la cerchia, che d'intorno el volge.

E il pittore lo riempie seguendo il poeta:

D'anime nude vidi molte gregge
Che piangean tutte assai miseramente
Et parea posta lor diversa legge.

Il pittore superò sé stesso nella composizione della gigantesca figura che occupa il centro del dipinto e con la quale volle rappresentare

l'imperatore del doloroso regno, personaggio esattamente descritto da Dante. Osservò la testa a tre facce, ciascuna armata di una bocca enorme e di denti aguzzi con cui schiacciava, a guisa di maciulla, tre peccatori alla volta; e possiamo dire di Lucifero, con con il poeta, che

S'ei fu si bel, com'egli è ora brutto,
Et contra'l suo fattore alzò le ciglia;
Ben dee da lui proceder ogni lutto.

Lasciamo da parte le altre imitazioni evidenti; abbiamo detto abbastanza per giudicare il talento di Bernardo Orcagna nell'espressione del suo deplorevole soggetto. Imitò Dante anche nei colpi satirici che infliggeva ai suoi nemici, rappresentandoli nei suoi dipinti e, cosa ancora più importante, scrivendo i loro nomi sulla loro fronte.

Nell'opera di Morrona troviamo (1), una incisione che sembra essere stata realizzata nel XV secolo e che differisce notevolmente dal

(1) Pisa illustr.

dipinto così come lo vediamo oggi. In particolare, il principe delle tenebre ha un carattere molto più grande ed è orribilmente più bello. Tali differenze sono dovute ai ritocchi apportati, nel 1530, da un certo Sollazzino, di cui parlano Vasari e Baldinucci. Alcune crepe presenti nel muro testimoniano la cura posta nella preparazione dell'intonaco, per proteggere questi dipinti dall'umidità di cui era impregnato mediante una incannicciata, una specie di traliccio formato da canne, sul quale veniva steso uno strato di calce.

Siamo ormai alla fine della nostra passeggiata nel Campo Santo e ci restano solo due dipinti notevoli da mostrare: le Storie degli Anacoreti, di Pietro Laurati, e l'Assunzione della Vergine, del senese Simone Memmi. Quest'ultimo dipinto, che orna la parte superiore del portone principale, è uno dei meglio conservati tra quelli del XIV secolo. Pietro Laurati, anch'egli senese, fu allievo di Giotto e in alcune parti riuscì meglio del suo maestro; Diede maggiore

grandezza e rilievo alle sue figure e introdusse un modo migliore di dipingere.

A Pisa si trova un piccolo dipinto raffigurante gli Anacoreti nella Tebaide, attribuito a Giotto; ma, sebbene la composizione sia diversa da quella del Campo Santo, sembra essere dello stesso autore. Un altra se ne vede nella Galleria di Firenze, che è considerata la prima idea della grande pittura, e che è molto superiore ad essa. La prospettiva è meglio osservata, la composizione più varia e ricca; quindi basta dargli un'occhiata per giudicare che è frutto di una mente matura e di un giudizio più esercitato. Fu probabilmente eseguito da Laurati molto tempo dopo aver terminato i lavori della sua giovinezza. Inoltre, se in questi dipinti mancano chiaroscuro, prospettiva, connessione tra gli episodi; Esaminando ogni figura, ogni gruppo separatamente, riconosciamo un disegno aggraziato, un'azione giusta, una semplicità e una squisita naturalezza nelle espressioni. La parte superiore del dipinto è di un'altra mano; e

si ritiene che sia opera di Antoine Veneziano, che cercò di imitare lo stile di Laurati. Fu lui almeno a dipingere i due bellissimi angeli e il beato Gambacorta, la cui tomba si trova sotto questo dipinto.

Il Campo Santo potrebbe ancora offrire spunto per lunghe considerazioni sulle opere del Rinascimento; ma lo facciamo grazie ai nostri lettori. Ci è sufficiente aver richiamato la loro attenzione su oggetti troppo poco conosciuti e aver fatto loro sentire quanto fosse importante preservarne i tratti principali, poiché non possiamo impedire al tempo di rovinarli e di distruggerli.

LETTERA LXX.

Descrizione dell'abbazia di Vallombrosa, e di questa parte dell'Appennino.

Abbazia di Vallombrosa,
Così fu nominata una Badia
Ricca e bella, né men religiosa
E cortese a chiunque ci venia.
Ariosto, Canto XXII.

La maggior parte dei viaggiatori che attraversano l'Italia con l'obiettivo principale di cercare monumenti antichi o opere d'arte che ornano le principali città della regione, non hanno né il tempo né il desiderio di allontanarsi dalle strade per visitare luoghi sconosciuti o che sembrano promettere solo deboli compensi. Tra questi vi sono i conventi sparsi lungo l'Appennino, noti solo ai pellegrini, ai naturalisti e ai paesaggisti. La posizione selvaggia del convento di Vallombrosa offrirà tuttavia a

questi ultimi il più netto contrasto con i piacevoli luoghi del resto della Toscana e fornirà alcune interessanti nozioni all'osservatore e al moralista.

Gli Appennini, più bassi delle Alpi, sono comunque ricoperti di neve per gran parte dell'anno; e le foreste che ne ombreggiano le cime sono il rifugio di una freschezza eterna. Inoltre, è possibile percorrerli con un certo piacere solo in estate. Fu alla fine di questa stagione, e nella speranza di trovare nuovi argomenti di studio, che intrapresi questo piccolo viaggio con un abile artista francese, uno dei sostenitori della nostra scuola, che l'Accademia di Firenze è onorata di avere e che la Francia reclama. Ci furono fornite lettere di raccomandazione per il superiore del convento di Vallombrosa e il permesso necessario per prolungare il nostro soggiorno oltre il termine stabilito per i normali viaggiatori o pellegrini; Inoltre, conoscevamo in particolare uno dei

monaci, un appassionato amico delle arti e degli artisti.

Lasciando Firenze, seguimmo le rive dell'Arno, risalendone il corso per parecchie leghe. Questo sentiero, tracciato nella fertile *Val d'Arno*, è riparato da pioppi e pioppi tremuli, i cui tronchi servono da sostegno, che trasporta i tralci di vite da un albero all'altro e li unisce con ghirlande cariche di frutti. I casino e le fattorie, costruiti sul fianco della montagna, offrono fabbriche la cui architettura varia abbellisce il paesaggio. I fiorentini vengono a godere in questi graziosi ritiri di tutti gli incanti della bella stagione, della freschezza dei loro boschi, mantenuti tra le sorgenti, di un'aria profumata dalle emanazioni dell'arancio, del limone, del gelsomino e di una raccolta di fiori che amano con passione, e dai quali hanno formato l'attributo e il nome della loro città (1).

Continuammo a seguire le curve del fiume, che diventavano ancora più veloci man mano che ci avvicinavamo alle montagne da cui

nasceva. La campagna risultava quindi più rustica, senza essere meno piacevole. È ancora molto popolata; e incontrammo schiere di contadini che si dirigevano verso le chiese e gli oratori sparsi in gran numero nella campagna.

Nei giorni di festa ci si sente trasportati in un paese fatato o sulle rive del Lignon e si riconoscono le pastorelle dei d'Urfé e degli Scudéry. In realtà le leggi suntuarie di Leopoldo vengono rispettate solo nelle città; e, vedendo l'eleganza delle donne del villaggio, si potrebbe dire che il lusso si è rifugiato nelle campagne. Ogni ragazza deve, al momento del matrimonio, indossare come dote tre completi di seta di vari colori: le loro sottogonne, rosa o celeste, lasciano intravedere un grazioso piede sormon-

(1) Intorno all'anno 1050 questa città cambiò il suo nome da Fluentia a quello di Fiorenza; e, nello stesso tempo, prese come stemma il giglio, prima bianco e poi rosso. *Adrianus, Theat, Urb.; Dantelì, Cant. XVI, Parad.*

tato da un fiocco di nastro; le maniche del loro corsetto sono anch'esse fissate da numerose rosette; e i loro capelli, divisi in trecce, sono raccolti sotto un cappello di paglia giallo o nero, bordato di nastri e decorato con un mazzo di fiori.

Man mano che ci addentravamo tra le montagne, i casini e le fattorie diventavano più rari; e, nei dintorni del convento, dovevamo smettere di vedere donne, che potevano avvicinarsi solo a una distanza di tre miglia, eccetto il giorno della festa del santo fondatore, il Giovedì e Venerdì Santo, e il giorno dell'Assunzione, giorno in cui vengono distribuite 400 libbre di dote alle ragazze povere.

Avevamo lasciato le nostre cavalcature in un piccolo villaggio situato ai piedi delle rocce che formano, per così dire, la base della catena appenninica e che i cavalli riescono a scalare solo con difficoltà. Inoltre, acquisteremmo in tal modo maggiore libertà di osservare con calma i

pittoreschi accidenti di queste montagne. Un sentiero ripido, che seguiva i sentieri tortuosi del terreno, ci ha condotto a questa prima cima dove abbiamo trovato una foresta di castagni, per lo più bassi, che producono molti frutti.

Per conservare le castagne e renderle adatte alla macinatura, si procede all'essiccazione, un po' alla volta, in seccatoi (1). Si tratta di piccole case quadrate, costruite appositamente nei boschi di castagni. Verso la metà della loro altezza, una fila di pali, fissati nel muro e posti uno accanto all'altro e traforati, forma un pavimento aperto, che ha come colmo il tetto stesso ricoperto di pietre. È in questo vuoto e su queste rastrelliere che si gettano le castagne

(1) Viaggio in Toscana, di Targioni Tozzetti. Nel *Moniteur* del 30 marzo 1812 troviamo una Memoria sulla raccolta delle castagne in Toscana e sull'uso che si può fare di questo frutto sia per la panificazione, sia per l'estrazione della materia dolce.

fresche; vengono rimossi quando il calore del fuoco acceso al piano inferiore ha fatto evaporare l'umidità in esse contenuta. Il semplice meccanismo dell'essiccatoio per le castagne potrebbe servire da modello per costruire, a basso costo, forni adatti all'essiccazione e alla conservazione di altri prodotti della terra.

Solo dopo aver attraversato diverse creste montuose abbiamo scoperto l'immensa foresta di abeti che circonda il convento e che forma una cortina di un verde quasi nero che avvolge le cime di questa parte dell'Appennino. Fino a questo momento abbiamo sperimentato il calore del sole italiano. Ma la nostra guida ci consigliò di fermarci ai margini del bosco, di cui già sentivamo l'influenza fredda e pericolosa. Infatti, quando vi immergete sotto questi immensi e antichi alberi, un freddo improvviso vi penetra; il clima in qualche modo cambia e ci si sente trasportati nelle valli solitarie e umide della Svizzera. Questi abeti sembrano tutti della

stessa età: dritti, equidistanti, formano un immenso quinconce dove vaga la vista. La moltiplicazione dei tronchi nasconde ogni sorta di luce intorno a voi; e il fogliame, diventando più denso man mano che sale, forma sopra le vostre teste una volta impenetrabile ai raggi del sole. Inoltre non ci sono tracce di vegetazione sul terreno; è coperto solo da detriti di foglie e piccoli rami il cui successivo accumulo forma un letto piuttosto spesso che non riceve nemmeno l'impronta dei vostri passi.

Tutto muore all'ombra dell'abete; può essere annoverata tra le piante parassite che assorbono i succhi della terra a scapito delle piante che le circondano. Ma la sua voracità non comporta né spese per il coltivatore né danni per il proprietario, poiché distrugge principalmente le piante nocive (ad eccezione dei funghi) per nutrirsi delle loro sostanze.

Attaccato al suolo che lo ha visto nascere, questo albero ama vegetare nello stesso luogo in cui è morto il suo vecchio padre: a differenza in

questo della maggior parte degli altri alberi che, dopo aver assorbito la sostanza del suolo a loro specifica, lasciano in eredità alla loro prole solo un suolo impoverito e incapace di nutrirli. Infatti, mentre vediamo il ciliegio e il gelso che crescono accanto a un vecchio albero della loro specie appassire, l'abete cresce felicemente vicino all'antico ceppo che gli ha dato la vita, e le cui radici, ridotte a un ramoscello, sono diventate un fertile concime (1).

Avvicinandoci al limite di questa foresta glaciale, ne percepimmo l'influsso, temperato dai raggi del sole che colpivano un vasto prato, il cui verde limpido potevamo intravedere attraverso i tronchi degli abeti. Questo rigoglio-

(1) Dissertazione sulla coltivazione degli abeti, di D. Luigi Fornaïni, abate di Vallombrosa; tradotto dal Sig. Desacres Fleurange. Questo interessante scritto ci ha fornito alcuni passaggi che abbiamo utilizzato per arricchire il nostro lavoro.

so prato si estendeva fino al monastero. (Fig. 47)

Lo sviluppo della sua imponente massa contrasta con le forme rustiche e selvagge che la circondano, e dà origine a lunghe file che danno ai suoi edifici l'aspetto di una città. In mezzo alle altre fabbriche si erge una torre quadrata: contiene un orologio che rompe il silenzio e, da solo, ci avverte che il luogo è abitato, perché da quando eravamo entrati nella foresta non avevamo incontrato nessuno. Eravamo distratti solo dal rumore del vento che faceva sbattere i rami degli alberi; e credo che sotto queste ombre non esistessero altre creature viventi, eccetto gruppi di scoiattoli che staccavano i frutti maturi dall'abete per nutrirsi delle mandorle in essi contenute. Arrivati al convento, il portico, gli immensi cortili, tutto era vuoto e solitario; e solo dopo aver suonato a lungo al cancello qualcuno ci riconobbe e finalmente fummo condotti nella sala destinata ad accogliere gli stranieri.

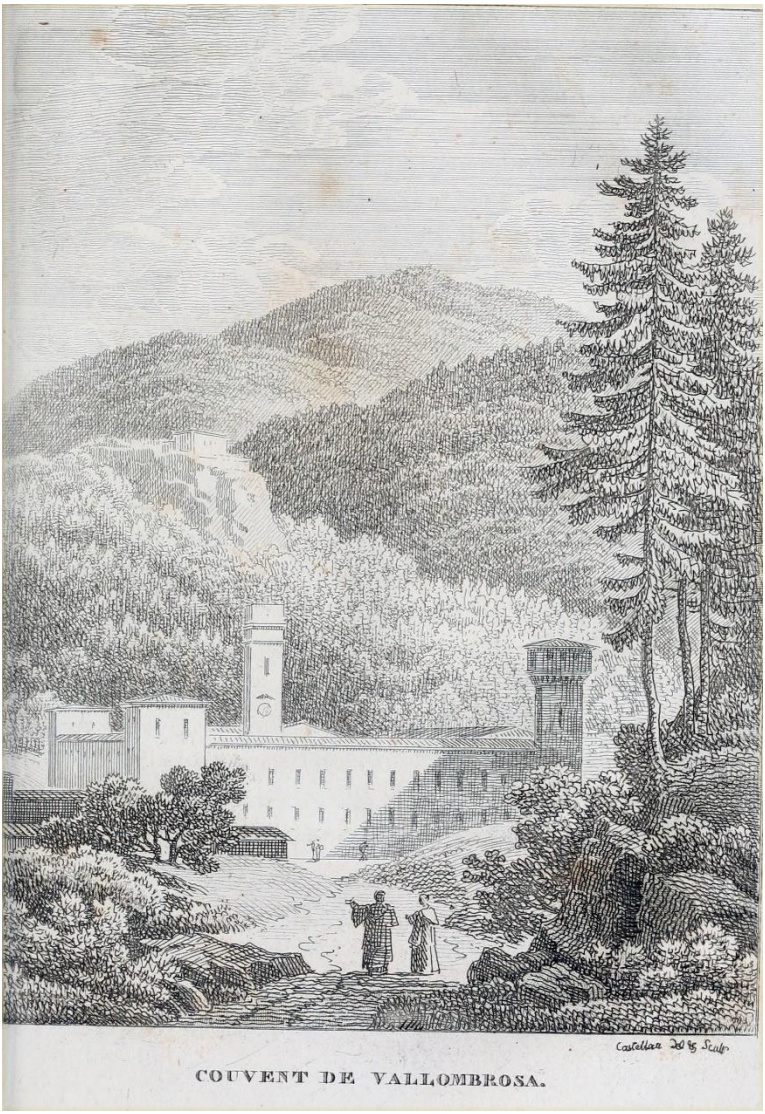


Figura 47

I monaci erano nella chiesa in quel momento; ma Padre P., che ci aspettava, si affrettò a venire a riceverci; e ci sistemò in graziose celle dove nulla di ciò che poteva essere utile o anche solo piacevole per i viaggiatori veniva dimenticato.
Il giorno dopo ci svegliò presto per andare a ringraziare Dio per il felice successo del nostro viaggio. Queste brave persone religiose, alcune delle quali non hanno lasciato il convento per molti anni, considerano una camminata di diciotto miglia come un grande viaggio; inoltre ci hanno chiesto notizie del mondo, a cui sembrano aver rinunciato completamente,

Padre P... ci ha fatto gli onori del convento in modo molto amabile; divenne il nostro *Cicerone* e la nostra guida nei nostri pittoreschi viaggi. Ma, prima di addentrarci in questi luoghi, è bene delinearne in poche parole la topografia e dare qualche nozione storica sull'abbazia di Vallombrosa (1).

Questa valle, dominata a nord e a sud da montagne scoscese, è aperta solo sul versante

occidentale. Questi monti si incontrano quasi verso oriente, e non lasciano tra loro che un varco, dal quale sgorga un ruscello la cui sorgente è vicina, e che presto, ingrossato da numerose fontane, formerà il fiume *Vicano*. Tutte queste montagne sono ricoperte di foreste fino alle loro cime; anche questo luogo selvaggio che, in un primo momento, si chiamava *Acqua Bella*, fu poi giustamente chiamato *Vallombrosa*. In effetti, il fogliame spesso e nero dei faggi e degli abeti, la ripidità delle rocce, che consente al sole di illuminare il fondovalle solo molto tempo dopo la sua risalita, le nuvole e la nebbia che spesso la ricoprono, le conferiscono un aspetto selvaggio, cupo e malinconico, che ben si sposa con il raccoglimento e le meditazioni religiose.

È questo il luogo di ritiro che San Giovanni

(1) Storia degli Ordini Monastici; e *Storia di San Gualberto, di Diego da Franchi*; ecc.,

Gualberto scelse nel 1050 per vivere lontano dal mondo.

Lo stesso motivo aveva già attirato lì diversi cenobiti. Gualberto costruì il suo eremo in un luogo remoto; ma ben presto la sua fama di santità, che lo seguì fino a questo luogo, gli attirò molti discepoli. Costretto ad abbandonare la sua prima casa, elaborò il progetto di un monastero, che per lungo tempo consistette in piccole celle isolate, disposte attorno alla cappella (1).

Qualche tempo dopo, *Ilta*, badessa di Sant'Ellero o Sant'Ilario, proprietaria del luogo in cui si erano stabiliti, inviò loro delle provviste

(1) Nella Storia di S. Gualberto, scritta in italiano da Diego de Franchi, troviamo una bella incisione di Labella, che offre il presunto aspetto del convento, alle sue origini. L'opera contiene anche altre incantevoli incisioni dello stesso artista, tanto più ricercate quanto più rara è l'opera.

alimentari. Infine diede loro il luogo chiamato Acqua Bella, con un vasto appezzamento di terra per ampliare gli edifici del monastero; e aggiunse prati, vigneti e legno, senza esigere altro compenso che una libbra di cera e una libbra di olio per la sua chiesa; riservandosi tuttavia il diritto di nominare il superiore (1).

Giovanni Gualberto, nonostante le sue resistenze, fu costretto ad accettare questo incarico, che ricoprì con edificante zelo. Nel suo nuovo monastero, che era di clausura, osservò la regola di San Benedetto. Vestì i suoi monaci con un panno grigio; così vennero chiamati, durante i primi quattro secoli della loro fondazione, i

(1) Questo diritto di contribuzione, a cui erano obbligati i religiosi, durò a lungo. Non se ne ha ancora menzione nell'anno 1228. Ma papa Alessandro IV, avendo trasferito queste monache in un altro monastero nel 1255, a causa della loro lassità, concesse quello di Saint-Ellero ai monaci di Vallombrosa, con tutte le terre e signorie che ne dipendevano.

monaci grigi. Solo nel 1500 assunsero il colore marrone e ora sono vestiti di nero.

Arricchitosi progressivamente il convento, grazie alle donazioni fatte, Gualberto accolse laici e fratelli laici per occuparsi degli affari temporali. Si differenziavano dai monaci solo per l'abbigliamento, più corto, e per il berretto di pelle di agnello. Svolgevano il lavoro all'aperto. Infine Gualberto fondò diversi altri monasteri sotto la stessa regola, che seguì con il massimo rigore, dando egli stesso l'esempio delle privazioni di ogni genere, e macerazioni, che finirono per danneggiargli la salute e accelerarne la morte, che sopraggiunse nel 1073. Fu canonizzato nel 1193 da papa Celestino III.

Da questo ordine provennero molti altri santi, vescovi, cardinali, numerosi prelati illustri e molti scrittori.

Questa parte dell'Appennino, un tempo disabitata, ha cambiato aspetto dopo la fondazione del convento. Il lavoro svolto dai

religiosi per livellare il terreno, convogliare e distribuire l'acqua, restituì alla coltivazione un vasto territorio. Il monastero ha un gran numero di aziende agricole, diverse case situate più in basso e dove, di conseguenza, il clima è più mite. Qui vengono trasportati gli ammalati e dove i religiosi incaricati di sorvegliare i lavori e i raccolti, vanno a trascorrere parte della stagione estiva.

Raccolgono vari tipi di cereali, castagne, buoni vini; lo stesso frutto dei pini, cibo frugale dei primi anacoreti, viene raccolto con cura e servito sulle tavole migliori. Lo stesso vale per le patate, molto apprezzate, e la cui propagazione dobbiamo a questi monaci, che sanno anche come estrarre, semi di faggio, olio di faggio, che rivaleggia in bontà con l'olio d'oliva. Nonostante tutta questa desolazione, abbiamo avuto il buon senso di preservare i boschi che ricoprono le alture e dove nascono molti corsi d'acqua.

Queste foreste, composte da abeti, pini, faggi e lecci, sono soggette ad abbattimenti regolamentati e vengono ripiantate man mano che crescono. Questi tagli vengono fatti in modo intelligente; Gli alberi potati scorrono lungo la montagna, lungo sentieri rapidi tracciati appositamente in linea retta verso un piccolo fiume che li conduce all'Arno. Lì vengono raccolti su zattere che scendono a Livorno per essere impiegati nella costruzione di navi e case. I rami da cui vengono spogliati questi alberi vengono caricati su slitte trainate da buoi e trasportati al convento oppure distribuiti ai poveri della zona circostante.

Se la manutenzione delle foreste fosse sempre stata attentamente curata, le cime dei monti della Toscana non presenterebbero oggi l'aspetto arido che presentano.

Dio non ha creato queste parti del globo per condannarle alla sterilità perpetua; Al contrario, diede a ciascuna la sua fertilità, costringendo le valli e le colline a ricevere la coltivazione degli

ulivi e mentre la quercia cresce sui pendii, il castagno cresce sulle loro cime e le regioni più elevate sono riservate a foreste di abeti e faggi. Poiché l'abete, poco geloso di occupare la cima, la abbandona al faggio, più robusto di lui, e si accontenta del secondo posto. Tuttavia, questa specie di umiltà, se così è lecito esprimerla, è solo apparente; e il faggio diventa in realtà il tributario dell'abete, fornendogli, attraverso la caduta delle sue foglie, un fertilizzante che il flusso dell'acqua gli apporta. È per questo motivo che le foreste di abeti, situate nelle vicinanze delle foreste di faggi che le dominano, solitamente diventano più belle e più rigogliose.

La specie di abete che troneggia nei boschi di Vallombrosa è quella che Linneo designa con il nome di *pinus abies*. Questo albero è perfettamente dritto e raggiunge un'altezza di 120, persino 150 piedi; vantaggio che lo rende estremamente adatto alla marina, e in particolare alla costruzione di alberi e pennoni. Ma poiché l'abete cresce spontaneamente o con

germogli molto fitti, difficilmente si otterrebbero alberi adatti alla marina se non se ne togliesse una certa quantità. A questo scopo, ne resta solo uno che deve rimanere in un cerchio di 7 o 8 piedi di raggio. Del resto, da diversi secoli gli alberi di Vallombrosa sono piantati con simmetria e offrono, quando hanno raggiunto la perfezione, un aspetto di sorprendente magnificenza.

Gli antichi abati di Vailombrosa si occuparono della ripiantumazione delle foreste. Registrarono la data precisa di piantagione di ciascuno degli alberelli che vennero successivamente piantati. Ma nessuno di loro poté assistere al primo taglio di ciò che aveva piantato; perché raramente avviene prima degli 80 o 90 anni.

Quando si abbatte una foresta di abeti è importante seguire uno schema regolare e non lasciare spazi vuoti che potrebbero dare accesso al vento. Conviene partire dal versante sud, per evitare le raffiche provenienti da nord. La

negligenza di questa precauzione fu disastrosa nel 1773. Una foresta di abeti era stata inizialmente ripulita da questa parte, quando una furiosa tempesta che si verificò all'improvviso distrusse tutti gli alberi in un istante, che furono abbattuti e spezzati, e il loro legno reso inutilizzabile.

Durante l'estate, l'amministrazione di questa ricca abbazia tiene impegnati i poveri abitanti dei dintorni nella coltivazione dei terreni di proprietà del monastero, nel taglio della legna, nella sua sistemazione e nel suo trasporto. E quando la neve copre le montagne, le famiglie, i poveri trovano ancora oggi nel convento un'assistenza quotidiana che assicura loro la sussistenza.

In questa stagione, che isola queste brave persone religiose dal resto del mondo, sembra che esse siano legate agli altri mortali solo da una catena di buone azioni. Il viaggiatore smarrito, il pellegrino e perfino il mendicante ottengono asilo per tre giorni; e gli ultimi

ricevono, al momento della partenza, cibo, vestiti e assistenza finanziaria per proseguire il viaggio.

In un momento ancora più formidabile, in mezzo alle tempeste di una rivoluzione che, dopo aver devastato la Francia, minacciava di trascinare con la sua rovina gli stati vicini, e mentre la guerra travolgeva le più belle regioni d'Europa, la Toscana sola godeva la dolcezza di una pace profonda, che doveva più alla sua forza d'inerzia che alla sua potenza, e che le era concesso di godere perché era temuta meno di quanto la si desiderasse.

Questo Stato, governato da un sovrano, padre dei suoi sudditi, era diventato il rifugio di numerose vittime della tirannia repubblicana; gli sfortunati sacerdoti francesi, il cui zelo per il culto degli altari aveva portato alla loro proscrizione, trovarono asilo nei monasteri degli Appennini. Godevano finalmente di una tranquillità per la quale ringraziavano continuamente la carità cristiana che li aveva

accolti e la mano divina che li aveva guidati verso questo porto favorevole, situato lontano dalle abitazioni, nel profondo dei boschi, e la cui esistenza la Presidenza sembrava rivelare solo agli sventurati che vi avrebbero trovato, nelle pratiche di una religione consolatrice, la rassegnazione, la pazienza e la fondata speranza di un futuro migliore.

Molti sacerdoti, sopraffatti dall'età e dalla sfortuna, e che trascinavano da tempo la loro vita deplorevole da una solitudine all'altra, furono accolti dai rispettabili padri di Vallombrosa. Ma al solo nome di straniero, e soprattutto di francese, ricordavano le persecuzioni che avevano sofferto, tremavano alla nostra vista, evitavano di incontrarci, cercavano asilo nelle loro celle o si rifugiavano ai piedi degli altari.

Tuttavia, informati che eravamo artisti occupati esclusivamente di studi pittoreschi, che inoltre le nostre opinioni erano conformi alle loro e che praticavamo sinceramente lo stesso

culto e gli stessi esercizi di pietà, ci dimostrarono gentilezza, perfino interesse, e riconobbero in noi dei veri compatrioti.

Che dolce ritrovare in un paese straniero i sentimenti, i costumi e la lingua della patria! Con quanta gioia ci si sente attratti da un altro francese! Deve essere oggetto di interesse, di fiducia e spesso di amicizia.

Fummo condotti nel luogo di ritiro di uno di questi sfortunati emigranti. Invecchiato prima del tempo a causa delle lunghe sofferenze subite, poteva uscire dalla sua cella solo raramente. Entrammo con rispetto in questo asilo di penitenza, che era diventato quello della pace e perfino della contentezza.

Il pio cenobita ci chiese notizie della sua sfortunata patria che ancora amava. Fu con commovente interesse che ci ascoltò deplorare le disgrazie che avevano già colpito la nostra gioventù e descrivere le scene sanguinose di cui eravamo stati testimoni. "Ah! Credetemi, ci disse il pio profugo interrompendo il nostro

racconto, in quei tempi di lutto in cui la Francia sembrava popolata solo di carnefici e vittime, a volte vedevamo esempi luminosi di virtù, di sensibilità e persino di sublime dedizione. Ne troverete un esempio notevole in questo zelante servitore, o meglio in questo amico, che si prende cura della mia vecchiaia; è a lui che devo la libertà, la pace e il riposo degli ultimi giorni della mia esistenza".

Avevamo infatti notato un uomo vestito da contadino che si era precipitato verso di noi. attorno al vecchio per fornirgli ciò di cui aveva bisogno; poi ci ha lasciati.

Ero pastore in un villaggio sulle montagne del Caucaso. La rivoluzione lì fece emergere l'odio a lungo represso dei protestanti contro i cattolici. Pieno di amarezza, minacciato, perseguitato perfino sul pulpito della verità, ho cercato, ma invano, di resistere alle passioni scatenate; e, vedendo che prima o poi sarei stato costretto ad abbandonare il mio gregge, volli impedire una crudele deportazione e confidai i

miei piani all'onesto Estève, al quale avevo avuto la fortuna di rendere un piccolo servizio. Questo uomo coraggioso mi ha aiutato a realizzare i fondi della mia eredità; convertì questa somma in oro e la seppellì nel giardino del presbiterio; per riconoscere il luogo, piantò un cespuglio di rose bianche di una specie particolare, l'unica che esisteva nella mia terra.

Avevamo appena completato questa operazione quando dovemmo accelerare la fuga. Estève non mi avrebbe abbandonato finché non avesse saputo che ero in un posto sicuro. Soltanto dopo lunghe fatiche, pericoli inauditi e camminando solo di notte sulle cime più ripide delle montagne e facendo lunghe deviazioni, siamo riusciti ad attraversare il confine verso la Svizzera. La mia fedele guida mi avrebbe lasciato in questo luogo, sarebbe tornata al suo villaggio e mi avrebbe gradualmente passato attraverso, per vie sicure, i fondi che avevamo sepolto. Ma, appena scampato ai pericoli del viaggio, ne incontrai uno più serio. Soffrendo di

una crudele malattia durata diversi mesi, dovevo la mia salvezza solo alla Provvidenza e alle cure di colui che mi aveva già salvato la vita. Ho riacquistato la salute; ma le nostre risorse erano esaurite e solo il lavoro del mio generoso compagno di sventura sosteneva la mia esistenza.

Le leggi sull'emigrazione erano diventate più atroci. Estève era una vittima, come me, e non poteva tornare in patria senza correre grandissimi pericoli. Tuttavia, determinato a fare di tutto per assicurare il mio riposo e la mia vita, riuscì a lasciarmi mezzi sufficienti durante la sua assenza e, sordo alle mie avide suppliche e nonostante le mie preoccupazioni, partì senza esitazione per il suo pericoloso viaggio.

Incapace di mostrarsi apertamente nel suo paese, assunse la livrea della povertà; e in effetti fu costretto a mendicare il suo pane. In questo stato attraversò la Francia. Giunto al suo villaggio, ebbe qualche difficoltà a riconoscere la mia vecchia casa; era stata acquistata da un

ricco proprietario che aveva già completamente bonificato il terreno.

Il giardino, in particolare, aveva cambiato aspetto. Al posto di questo orto, dove con mano abile e laboriosa il buon Estève coltivava le verdure e le erbe aromatiche che servivano al mio cibo e a quello dei poveri. Il frutteto aveva lasciato il posto a un labirinto formato da alberi stranieri, ricchi di fiori, ma sterili; e la culla ricoperta di moscato sostituita da un chiosco. Il vecchio asilo per i morti, che il nuovo acquirente aveva unito al terreno della canonica, fu trasformato in un vasto campo da bocce; e le pietre consacrate, che ricoprivano le rispettabili ceneri, erano servite come materiale per la costruzione di una sala da ballo!

Alla vista di questi luoghi così sconvolti, Estève sospira; egli crede fermamente che il modesto tesoro del suo padrone fosse stato riesumato e che fosse servito a pagare spese tanto insensate e colpevoli. Aveva potuto solo dare un'occhiata furtiva a questa proprietà; non

aveva più parenti nel villaggio e non osava fidarsi dei cosiddetti amici che avrebbero potuto tradirlo.

Si prepara ad entrare nel giardino da solo e di notte. Il muro tappezzato di un'antica edera gli rende le cose più facili. Ma una sentinella attenta viene avvertita del suo avvicinamento e fa risuonare il suono del suo abbaiare. Oh felicità! Questo cane, che lui stesso aveva allevato, riconosce il suo antico padrone, gli striscia ai piedi e si sdraia per ricevere le sue carezze.

La notte era buia e sembrava favorire l'impresa di Estève. Tuttavia, cercò invano tra i ciuffi di lillà, mirti, oleandri e tra gli enormi ciuffi di rose quello che copriva il deposito. L'intelligente animale sembrò comprendere l'idea del suo antico padrone e cercare anche ciò che sembrava avessero voluto nascondere a tutti gli occhi. Per una felice coincidenza, la luna trafigge le nuvole, i suoi raggi attraversano il fogliame e illuminano un luogo dove Estève crede di vedere un cespuglio ricoperto di

splendide rose bianche. Il suo sguardo vaga attorno a questo splendido arbusto e non ne incontra altri della stessa specie. Non dubita più della sua buona sorte. Inoltre, il cane si fermò in questo posto, si sdraiò lì, grattò il terreno e non voleva più andarsene. Estève, senza esitazione, afferra una vanga, scava ai piedi del cespuglio di rose e già avverte la resistenza che la preziosa scatola gli oppone . . . quando un rumore improvviso attira la sua attenzione. Attenzione. Si odono diverse voci; probabilmente gli hanno illuminato il cammino. Si ferma, esita; continuerà il suo lavoro già a buon punto? Se ne accorgeranno, lo coglieranno, lo riconosceranno, lo denunceranno a giudici consapevoli e capaci essi stessi di tutti i crimini; passerà per un brigante che abusa di un sacro incarico, che tradisce le leggi della gratitudine; si vede trascinato al patibolo con l'orribile nome di ladro e traditore. Un sudore freddo gli scende lungo le tempie, i capelli gli si rizzano.

Ma quello che aveva scambiato per ricerca erano solo esplosioni di gioia rumorosa: il proprietario e i suoi ospiti tornavano dalla sala da ballo e passeggiavano, scherzando, nel giardino. Estève resta a lungo chino, immobile sotto il fogliame: la Provvidenza sembra finalmente aver pietà di lui; la natura si copre di un velo, la stella notturna scompare, i venti scacciano una nuvola tempestosa, la pioggia scorre a torrenti e la compagnia gioiosa si disperde in fretta e si dirige verso gli appartamenti. Presto tutto ritorna alla calma e al silenzio; nella casa non si vede alcuna luce: i suoi abitanti sembrano sprofondati in un sonno profondo e la speranza rinasce nell'anima di Estève.

Virtù; sostienilo nella sua pericolosa impresa, ricompensa la sua nobile devozione! L'angelo della pietà sembra infatti aleggiare attorno a colui che ha preso sotto la sua protezione: lo incoraggia, gli ispira fiducia e gli raddoppia la forza. Estève scava di nuovo, tira fuori la scatola

che contiene la fortuna del suo padrone e la speranza di un destino indipendente per entrambi. Rinvigorisce il cespuglio di rose che gli è diventato così caro, livella il terreno e rimuove le tracce di questa operazione; e, accompagnato dal fedele animale che non vuole più lasciarlo, attraversa il muro e si dirige frettolosamente verso le montagne che gli sono già servite da rifugio.

Non mi soffermerò sulla fatica e sui pericoli che il buon Estève affrontò per uscire dalla Francia; lottando contro la povertà, mentre possedeva un tesoro; rischiando di essere arrestato come criminale, mentre era un modello di dedizione e fedeltà. Infine, mi raggiunse proprio nel momento in cui un rispettabile ospite stava per cacciarmi dal mio triste asilo, perché non offrivo sufficienti garanzie per le avances che mi stava facendo.

Mi affrettai a lasciare questo tetto inospitale; sono entrato in Italia; e stavo andando a Roma, quando ho saputo che diversi preti francesi più

sfortunati di me erano stati presi a Vallombrosa. Sono venuto per unirmi a loro. La mia modesta fortuna, salvata in modo così miracoloso, fu sufficiente a garantire la loro e la mia esistenza, e acquistai una modesta proprietà che sarebbe stata quella del mio fedele compagno. Si stabilì lì non lontano dal convento; sposò una contadina della zona circostante; la sua famiglia prosperò; e, riservandosi solo ciò che è necessario, dedica metà del reddito delle sue terre, che, grazie alla sua industria, hanno già raddoppiato il loro valore, e alla diffusione della buona volontà. Infine, egli dà agli altri abitanti di questi cantoni l'esempio di tutte le virtù e della felicità che ne è la conseguenza naturale e la giusta ricompensa.

LETTERA LXXI.

Fine della descrizione di Vallombrosa e dei suoi dintorni.

Non descriverò nei dettagli gli immensi edifici che compongono questo convento, ricostruiti nel 1637 da Don Averardo Niccolini, abate di Vallombrosa. Formano un gruppo di edifici dallo stile molto bello, dominato dal campanile della chiesa e da un'alta e robusta torre. Le mura che circondano questi edifici sono sufficientemente alte da proteggerli da eventuali sorprese. D'altronde i religiosi non hanno nulla di simile da temere dagli abitanti della regione, dei quali sono, come abbiamo detto, i benefattori.

Ci è stato mostrato il tesoro dove sono custoditi ricchi reliquiari e altre opere antiche, tanto preziose per il materiale con cui sono realizzate quanto per la delicatezza della loro fattura.

Tra i numerosi dipinti del XIV secolo, abbiamo distinto due bellissime teste di *Masaccio*.

Il gabinetto di storia naturale contiene una raccolta di fossili di vario genere; e lì vediamo una grande quantità di ossa e denti fossili di elefante, rinvenuti nel bacino dell'Arno. Ma ciò che più stuzzicò la nostra curiosità furono i primi tentativi di un'arte nata in questa solitudine e la cui invenzione, o meglio, rinnovamento, dobbiamo a un uomo religioso. questo convento, il famoso Padre Don Enrico Hugford. Il prodotto successivo dei suoi esperimenti, a lungo infruttuosi e infine coronati dal successo, è accuratamente conservato.

Quest'arte, ormai perfezionata, è diventata una delle produzioni più geniali dell'industria degli artisti toscani, che ne hanno fatto un segreto, trasmettendolo solo ai loro allievi. Voglio parlare della scagliola (1).

Ecco in cosa consiste più o meno il processo di quest'arte, ridotto ai suoi dati più semplici. Il

suo scopo è quello di imitare il mosaico, ovvero di copiare una pittura con paste colorate, il cui assemblaggio, in grado di formare un corpo solido come il marmo, e adatto a ricevere la stessa lucidatura. Riteniamo che questo dipinto non debba essere superficiale, ma avere un certo spessore. A tale scopo si prepara una tavola di stucco bianco, composto da gesso o selenite calcinati e ridotti in polvere finissima; su questa tavola tracciamo il disegno della composizione, degli ornamenti, del paesaggio o delle figure, in una parola, del soggetto che vogliamo rappresentare; successivamente, con utensili affilati creati appositamente, gli oggetti vengo-

(1) Saggio *Istorico della real galleria di Firenze*; da Pelli. Via di Michele Flammino. Valomb. da Bracchi. Vedi anche Osservatore fiorent. II vol., pag. 189. La *scagliola* non deve essere confusa con il mosaico di pietra dura, ecc. Vedi Lanzi, Scuola Fiorentina, pagina 268, all'art. *Scagliola*, vol. 1, , pagina 280; e IV vol. pag. 56.

no incisi in cavità, mantenendo inalterati i contorni e le proporzioni indicate dalle linee del disegno. Questi vuoti verranno riempiti con un impasto dello stesso stucco, al quale si dà il colore locale degli oggetti da rappresentare. Quando questo colore è asciutto, si rimuove una porzione dalla parte in ombra, senza superare la linea, e si riempie la cavità con una nuova tonalità più scura; lo stesso sul lato chiaro, con una tonalità più luminosa. In questo modo, usando tinte vicine le une alle altre, si riesce ad imitare tutte quelle della pittura, con più vantaggio nel mosaico; perché si possono fondere in modo impercettibile i toni più opposti, impastandoli insieme e stendendo questa pasta sfumata nello spazio preparato.

La scagliola offre un ulteriore vantaggio: la tavola che riceve questa vernice intarsiata, essendo dello stesso materiale di quello intarsiato, forma una massa solida che può essere lucidata con la massima perfezione,

senza che l'occhio possa percepire la minima traccia di sutura.

Sono giustificato nel credere che gli antichi (1) conoscessero l'arte della scagliola; in diversi monumenti romani sono ancora visibili resti di stucco con ornamenti colorati incrostati e non sovrapposti. Notiamo questo processo di incrostazione e stampa delle pitture anche su alcuni vasi etruschi; e, nel Medioevo, lo stesso procedimento venne utilizzato per le iscrizioni tombali che, costituendo la pavimentazione delle chiese, non potevano essere né in rilievo né incavate. Ho visto anche queste stesse pietre raffiguranti soggetti i cui ornamenti e perfino la figura del defunto erano scavati fino alla profondità di poche linee, e dove si potevano ancora riconoscere tracce di vecchi mastici o di materiali colorati con cui erano state riempite le cavità. Per questi intarsi venivano talvolta uti-

(1) Forse si tratta del dipinto eseguito con il *cestrum*, di cui parla Plinio.

lizzati anche marmo e pietre preziose.

Esiste ancora nel Levante un'usanza senza dubbio antica, che ha qualche collegamento con la *scagliola*: si tratta delle graziose pitture ornamentali con cui i turchi e i greci decorano le loro imbarcazioni, o caicchi. Queste vernici sono molto profonde nel legno e sono composte da cere o resine colorate con cui vengono riempite le tacche; in questo modo resistono all'azione dell'acqua e all'attrito, mantengono la loro vitalità e durano quanto il legno che serve da base.

I tipi di plastica utilizzati sono la selenite e il talco calcinato, chiamato poi stucco e diffuso da molto tempo in Italia, in particolare in Lombardia. Uno degli stuccatori più abili del XVII secolo fu un modenese di nome Carlo Gibertoni. Ma fu a Carpi, nello stesso Stato, che, secondo il Lanzi, iniziarono le prime opere di *scagliola*, o a *Miscia*, di cui Guido Fassi, o del Conte, nato nel 1584, morto nel 1649, è l'inventore. Cominciò eseguendo cornici e altri

elementi architettonici, che hanno l'aspetto dei marmi più belli. Il suo allievo, Annibale Griffoni, realizzò in questo modo diverse tombe e perfino piccoli dipinti che imitavano stampe e perfino dipinti a olio. Gaspare, suo figlio, cercò di contraffare quei marmi. Gio Gavignani li superò tutti in questo genere, nell'altare di una chiesa di Carpi, dove le colonne sembrano di porfido; e gli ornamenti, di vari colori, sono intervallati da medaglioni con figure. Nella stessa città si conservano diversi dipinti in *scagliola*; e l'avvocato Cabassi ne ha uno che ha per soggetto il Ratto di Proserpina.

Diversi allievi di questi artisti si sparsero per la Romagna, lasciandovi bellissime opere. Gio Massa, e in particolare Gio Pozzuoli, riuscirono nell'arte di realizzare, con questo procedimento, paesaggi e soprattutto architetture. I monumenti di Roma erano spesso il soggetto dei loro dipinti. Il Duca di Guastella amava vedere Massa al lavoro; e le due tavole menzionate dal

Tiraboschi, che furono il suo capolavoro, furono eseguite per questo principe.

Fino ad allora la *scagliola* aveva imitato soprattutto marmi e pietre di ogni genere; venivano utilizzate per ricoprire baldacchini e frontoni d'altare decorati con arabeschi. Si realizzarono anche tavole sulle quali venivano disegnate carte geografiche, carte da gioco e altri oggetti che potevano ingannare la mano e gli occhi con un'apparenza in rilievo. I contorni erano incisi a vuoto, *a sgraffito*; gli intagli venivano riempiti con vernici colorate e poi ulteriormente intagliati per aggiungere ombre; ma il degrado dei toni era brusco, aspro e imperfetto.

La vera scoperta dell'ingegnoso monaco vallombrosano sta nella mescolanza attenuata delle tinte e nella loro degradazione, conforme alle leggi della prospettiva aerea. In una parola, giunse al punto di creare un nuovo genere di pittura, inalterabile nella sua solidità e nella sua brillantezza, con la quale eseguì, in maniera

molto soddisfacente, opere di architettura, paesaggi, fiori, animali e persino figure.

Padre Hugford (1) ebbe come allievo Lamberto Gori, le cui opere si possono ammirare a Palazzo Pitti e nella Galleria; gli successe Pietro Stoppioni: entrambi erano pensionati del Governo. Di quest'ultimo abbiamo visto alcune bellissime opere; ma, sebbene i dipinti non siano privi di pregio, bisogna preferire quelli in cui sono presenti al massimo due o tre colori e che imitano in particolar modo i soggetti dei vasi etruschi.

(1) Padre Enrico Hugford, fratello di un pittore omonimo, con il quale è stato talvolta confuso, morì nel 1771, all'età di settantasei anni. I suoi elogi si trovano nell'edizione del 1761 di Vita del B. Flaminio. Giustamente vi si dice: «A imitazione degli antichi anacoreti, invece di abbandonarvi all'ozio, vi occupate del lavoro manuale; e attraverso il tuo settore, sei diventato non solo un grande artista, ma anche l'inventore di una nuova arte.

Eravamo ansiosi di esplorare i dintorni del convento; e l'aspetto pittoresco dell'eremo determinò la nostra prima escursione in questa direzione.

Questo eremo, chiamato il *Paradisino* o la *Cella*, è posto, come un nido d'aquila, sulla sommità di una roccia isolata (Fig. 48): si erge per diverse centinaia di piedi in mezzo a immensi abeti. Gli oggetti, e in particolare le montagne che lo circondano, hanno un carattere così gigantesco che sembrano solo deboli detriti staccati dalla loro massa. Il torrente. di cui ho già parlato, e che si precipita attraverso le foreste superiori, colpisce e si spezza incessantemente sulla scarpata e sulla base dell'altopiano che sostiene l'eremo: questi continui attacchi, che sembrano scuotere la roccia, non sono una semplice illusione, finiranno per distruggerla.

Per andare al Paradiso/no, si attraversa un ponte sul torrente (vedi la Fig. 49); alla sua estremità si trova una cappella. Un ampio viale

Figura 48

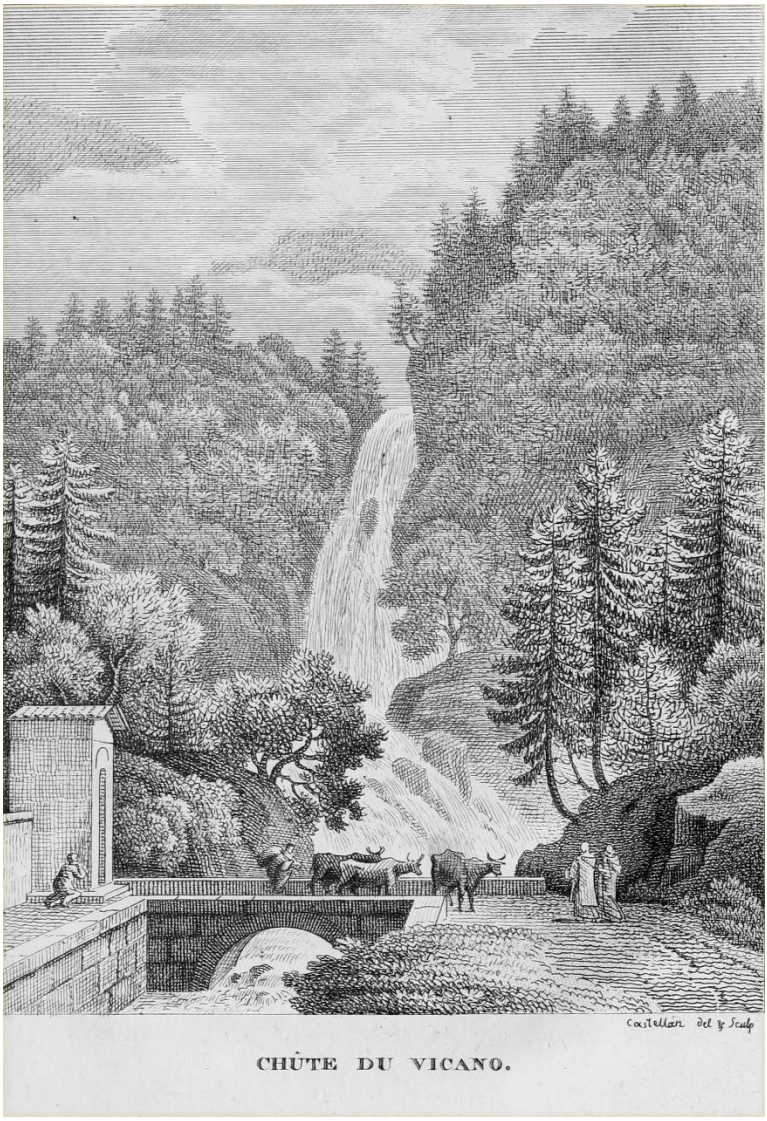


Figura 49

di abeti, piantato su un pendio piuttosto ripido, e in fila a destra, offre un sentiero asfaltato, percorribile anche dalle vetture; ma subito dopo troviamo un sentiero tracciato ad arte, che segue le curve e i tornanti del terreno e si snoda a spirale attorno alla roccia. Talvolta è a strapiombo sul precipizio, dal quale si è separati solo da una barriera formata da giovani alberi intrecciati; e, nonostante questa precauzione, il fragore della cascata, la velocità e l'urto delle sue acque, il vapore umido che ne sale, stupiscono, assordano e ispirano una sorta di terrore.

Arrivando sulla terrazza del Paradisino, si ha la sensazione di essere trasportati in un altro mondo e lo sguardo si perde incantato lontano. L'apertura della valle serve da cornice al quadro più ricco, che riunisce bellezze pittoresche di ogni genere. Per renderle bene, ci vorrebbero i pennelli di Salvator Rosa, o quelli di Claude Lorrain. In primo piano si vedono rocce sospese

attraverso le quali scorre il torrente; alberi sradicati ne ostacolano il percorso, che ben presto si perde nell'oscurità della foresta che si estende fino al fondovalle, dove si possono vedere gli edifici dell'abbazia.

Aldilà, il paese cambia aspetto: è meno rustico; e, sebbene ancora montuoso, è in parte coltivato, tagliato da corsi d'acqua, in parte punteggiato di case rurali, e intervallato da boschi. Più lontano, la vasta pianura e la ricca campagna bagnata da un fiume maestoso, sulle cui rive sorgono i templi, i palazzi e le torri di Firenze, fanno da sfondo a questo quadro che, più lontano ancora, offre i monti di Lucca, e il mare della Toscana.

È soprattutto la sera che bisognerebbe godere di questo aspetto sublime. Mentre il sole si avvicina all'orizzonte, il mare sembra essere il fulcro da cui scaturiscono lampi di luce; un vapore fiammeggiante separa tutti i piani delle montagne, che non sono più illuminate se non ai bordi, e presto solo sulla loro sommità; mentre

le valli profonde sono già in ombra e, con il contrasto della loro vegetazione scura, contribuiscono allo splendore di questo quadro.

Non ci aspettavamo certo che questo eremo potesse trasformarsi in un rifugio per le arti. Presiedevano all'abbellimento di questo ritiro che, per lungo tempo, è stato prerogativa di uomini religiosi tanto encomiabili per le loro virtù quanto distinti per i loro talenti.

Sotto uno dei primi incaricati, intorno al 1520, Andrea del Sarto ornò l'altare della cappella, di dipinti che vengono citati tra le sue opere migliori: si tratta di quattro grandi figure rappresentanti San Giovanni Battista, San Michele, San Giovanni Gualberto, fondatore di Vallombrosa, e San Bernardo, cardinale, monaco di quest'ordine. Dipinse anche, sotto un'immagine della Vergine attribuita a Giotto, due bambini, modelli di grazia; e, infine, eseguì, negli scomparti dell'altare, cinque piccoli dipinti rappresentanti l'Annunciazione della Vergine e soggetti relativi alla storia dei quattro santi. (1)

Questi preziosi dipinti furono ricoperti con pezzi di cristallo di rocca da padre Dom Bruno Tozzi, un famoso botanico che visse per molti anni in questo eremo e che fece anche realizzare il bellissimo pavimento in marmo della cappella. La sua conoscenza della botanica gli consentì di rendere un servizio ancora più essenziale, non dico all'umanità, ma alla sensualità dei suoi compatrioti. Tra la moltitudine di funghi che crescono spontanei nella foresta di Vallombrosa, scoprì quelli chiamati dormienti, perché si trovano riuniti in piccole famiglie e nascosti sottoterra. Il buon eremita di Vallombrosa fece conoscere la loro eccellenza qualità esponendosi per primo a un'esperienza pericolosa.

Fu poi padre Enrico Hugfort a realizzare il *Paradisino*; e fu in questo ritiro, arricchito dalla cura dei dipinti e dalla biblioteca, che si dedicò, senza distrazioni, a perfezionare l'arte della *scagliola*.

La nostra gentile guida, Padre P. . . , che gli successe, continua ad abbellire questo eremo con il discernimento del vero intenditore. Ci ha mostrato una preziosa collezione di stampe dei migliori maestri e una curiosa serie di incisioni che imitano disegni in bistro impreziositi da bianco.

Questo tipo di incisione realizzata su legno con tre tavole fu inventata nel secolo dei Medici da Ugo da Carpi, e poi perfezionata dai Veneziani. Poco stimata oggi, benché riproduca con sentimento e in modo ampio i disegni dei grandi maestri, diede la prima idea della stampa a colori delle nostre carte da parati, per le quali utilizziamo lo stesso procedimento, moltiplicando il numero delle lastre in proporzione a quello dei colori.

Il piano terra dell'eremo è adibito ad abitazione di un vero eremita che vive lì tutto l'anno. Ha un piccolo giardino; da una fonte sulla cima di una roccia sgorga abbondante acqua che serve ad annaffiare piante e fiori, la

cui coltivazione è la sua occupazione preferita. Ma la neve che si accumula nelle prime ore del mattino in queste strette gole rende impraticabile il sentiero che porta al convento. Così, solo in questa profonda solitudine, senza comunicazione con i viventi, trova nella vita contemplativa che ha adottato, un rimedio contro la noia. Gli vengono fornite le provviste necessarie per questo periodo di reclusione; e, inoltre, ha la possibilità, in caso di necessità urgente, di suonare le campane dell'eremo per chiedere aiuto.

Una mattina stavamo disegnando su una delle cime del Paradisino; nuvole leggere tremolavano e giocavano sul fianco della montagna; si susseguivano rapidamente e diventavano più grandi man mano che avanzavano, quando una folata di vento, dopo averle spinte indietro nella stretta gola in cui ci trovavamo, le accatastò, le fece rotolare, le fece a pezzi e formò masse scure dalle quali presto scaturirono lampi, seguiti dal rumore sordo e

prolungato del tuono. La tempesta aumentava, piegava i giovani alberi al suolo, faceva oscillare le cime degli alti abeti e li spezzava. Abbiamo cercato riparo, ma invano; la nuvola, che si addensava, pesava sopra le nostre teste, e minacciava di avvolgerci nella sua ombra, così affrettammo la nostra marcia, costantemente ostacolati; la pioggia che filtrava attraverso le crepe delle rocce e bagnava i prati rendeva il cammino faticoso e pericoloso: inoltre, per ritornare al convento, bisognava aspettare che le acque del Vicano, ingrossate dalla tempesta, e di cui si udiva il rumore precipitoso della caduta (Fig. 49), si fossero ritirate e fossero tornate al loro letto abituale.

Giunti finalmente al cancello del Paradisino, suoniamo vigorosamente la campana: l'eremita apre e noi ci rifugiamo nella parte dove lui abita; accende un fuoco per asciugarci e ci offre delle provviste grossolane che la fame, stimolata dall'esercizio violento, ci fa trovare eccellenti.

Solo un alto lucernario illuminava questo luogo; e distinguemmo, più alla luce del lampo che per la chiarezza del giorno, la testa dell'eremita, che presentava a questo fuoco luminoso un aspetto così piccante nell'effetto e nell'espressione, che il mio abile compagno di viaggio ne rimase colpito e volle studiarla, realizzandone un vero capolavoro.

Quest'uomo, benché molto anziano, sembrava ancora dotato di un'energia e di una forza prodigiose. La sua testa, coperta di capelli grigi irti, la barba immensa, il naso aquilino, l'occhio estremamente vivace che, sotto un folto sopracciglio, brillava di un cupo splendore; in una parola, tutta la sua fisionomia gli conferiva più l'aspetto di un satiro che quello di un anacoreta.

Non fu senza difficoltà che lo convincemmo a lasciarsi ritrarre. Tuttavia acconsentì; e, assumendo la posizione che gli era consueta, cioè il corpo un po' curvo, le mani giunte sul rosario, la sua fisionomia esprimeva allora il

raccoglimento calmo e religioso, proprio del peccatore pentito. Ma ben presto la conversazione cadde sulla guerra che in questo momento sta devastando il nord Italia, la testa dell'eremita si alza con orgoglio, i suoi lineamenti assumono il carattere della esaltazione guerriera; diventa sempre più profondo: i suoi occhi si animano gradualmente, sembrano lanciare fiamme; e riconosciamo, sotto il cappuccio di un anacoreta, il cattivo che un tempo fece tremare l'Italia. Poi grida con rabbia: "Perché ho rinunciato al mondo, mentre la mia patria è minacciata di invasione? Alla voce di Fornacciaio, alle sue grida, al rumore risonante del fischio di comando che ho conservato, e del quale risuonerebbero i monti della Toscana, vedrei levarsi un numero prodigioso di uomini coraggiosi, che presto oltrepasserebbero il giogo! . . . ". Accompagna queste parole con alcune imprecazioni molto energiche; e, all'improvviso, gettandosi in ginocchio con la faccia a terra, chiede perdono

a Dio per questo moto di collera mondana, e rimane prostrato sul marciapiede per un po'.

Abbiamo cercato di riportare la calma nella sua anima; e, dopo avergli mostrato quanto le sue parole avessero stuzzicato la nostra curiosità, fu così gentile, per pura umiltà, da acconsentire a raccontarci la storia dei suoi crimini e del suo pentimento.

Il nome di *Francesco Fornacciaio* è conosciuto in tutta Italia, e in particolar modo in Lombardia, dove è ancora il terrore dei bambini. Quest'ultimo paese fu teatro di numerose e audaci rapine da parte di quest'uomo, che era il capo di una banda di banditi esperti. Conquistò un castello e ne fece la sua tana. Fu lì che, dopo aver percorso il paese con le sue truppe, tornò per depositare i frutti dei loro comuni brigantaggi.

La posizione di questo castello, fortificato dalla natura, assicurò loro per lungo tempo l'impunità; e fu necessario assediarlo con cannoni e truppe regolari per riuscire a stanare i

briganti, molti dei quali vennero colti di sorpresa. Fornacciaio fuggì quasi da solo; ma sulla sua testa fu messa una taglia. Vagò a lungo: preda della paura e del rimorso; infine si arrese alla giustizia e ottenne dalla clemenza del papa, e in favore del suo pentimento, l'assoluzione delle sue colpe. Da quel momento decise di dedicarsi alla vita eremitica e chiese il permesso di seppellirsi nei deserti dell'Appennino.

Visse per parecchi anni in una grotta umida presso i Camaldolesi, e lì si sottopose alla più austera penitenza; e fu con difficoltà che venne portato via da quel luogo malsano, per riceverne, come ultimo ritiro, l'eremo di Vallombrosa, e la perseveranza del suo pentimento fece sì che da allora in poi si giudicasse che non era più in grado di fare del male.

Gli abbiamo chiesto se non fosse tentato di tornare nel mondo? In risposta, ci ha mostrato una roccia isolata e scoscesa, dove era stata

costruita una piccola cappella sul bordo di un precipizio. Fu costruita in memoria di un evento risalente alla fondazione del monastero, e che è dipinto sulle pareti (1). Un fratello laico, avendo apostatato, lasciò l'abito comunitario e fuggì dal convento: si smarrì sulla montagna, guidato dallo spirito maligno, che lo gettò dalla cima di questa roccia
che da allora ha mantenuto il nome di *Masso del Diavolo.* (Fig. 50).

Uno degli aspetti più singolari della storia dell'eremita ci è stato raccontato dal padre priore; Fornacciaio l'aveva passato sotto silenzio, per umiltà. Trovandosi nelle vicinanze di Sinigaglia, il governatore di questo castello, che desiderava esercitare una particolare vendetta, gettò gli occhi su quest'uomo intrepido, abituato ai colpi più audaci. Lo invita a venire da lui per ascoltare una proposta dalla

(1) Diego da Franchi; Vita di S. Gio Gualberto.

Figura 50

quale dipendono il perdono e l'oblio di tutti i suoi crimini; e gli offre un salvacondotto. Fornacciaio, senza esitazione, accetta e si reca da solo dal signor cappellano. Alla vista del salvacondotto, le porte si aprirono, ma si richiusero alle sue spalle: egli non mostrò paura e si presentò al governatore, il quale, presolo da parte, gli spiegò i suoi piani omicidi, ponendo a questo prezzo il suo perdono. Fornacciaio, sdegnato, rispose: Mi prendi forse per un vile assassino? Sappi che non ho mai ucciso nessuno se non contro la mia volontà; e che nessuno al mondo, nemmeno per salvare la mia testa, mi farà commettere a sangue freddo un'azione così codarda e colpevole. Il governatore minaccia di farlo arrestare, lo scrupoloso brigante gli ricorda la sua promessa e, tirate fuori due pistole da sotto il cappotto, gli giura che se chiede aiuto è morto e che allora venderà cara la sua vita. Il governatore, tremando, lo lascia ritirare; ma Fornacciaio pretende che venga lui stesso ad aprire le porte della fortezza e che lo

accompagni finché non saranno fuori dalla portata del castello.

Toccò al capo dei banditi tenerlo prigioniero e fargli pagare un riscatto prima di liberarlo; ma si accontentò di farlo arrossire per la sua condotta indegna (1).

(1) Qualche tempo dopo il nostro viaggio, questo eremita fu trovato morto al ritorno della primavera. Se dobbiamo credere alle voci diffuse, quest'uomo, pur essendo guarito dalla maggior parte dei suoi errori precedenti, aveva conservato un vizio che il rigore del freddo a cui era stato esposto durante il lungo inverno poteva in qualche modo rendere scusabile. Si era procurato dei liquori forti, dei quali abusò fino al punto di diventare preda di un incendio spontaneo che consumò il suo corpo senza, si dice, danneggiare la sua veste. Il popolo, amico del meraviglioso, non mancò di attribuire questa morte alla vendetta celeste.

Il *Trois Siecles Littéraires*, vol. I, pag. 183, e il *Journal des Débats*, del 28 settembre 1813, parlano di combustioni spontanee. In quel periodo, in Germania apparve un'opera su questo argomento. Era opera di un medico, il dott. Kopp.

Non lasciamo questa regione senza menzionare un'escursione che abbiamo fatto sulla cima più alta di questa parte dell'Appennino: abbiamo notato, come aveva già fatto in altre parti d'Italia un celebre naturalista toscano, che verso la metà di queste alte montagne scomparivano i boschi di lecci e di abeti, e che fino alla cima non si trovavano che enormi faggi, che sono con gli abeti gli alberi primitivi ed indigeni dei monti della Toscana. Possiamo persino vedere l'elevazione del terreno dalla graduale diminuzione di questi alberi. Molto grandi verso la metà del pendio del monte, avvicinandosi alla sommità, diventano schiacciati, cespugliosi e fruttificano in maggiore abbondanza.

Dopo diverse ore di cammino abbiamo raggiunto la piattaforma superiore, dove cresce solo erba finissima, o meglio muschio molto spesso, così liscio che si scivola a ogni passo.

Da questa cima, una delle più alte dell'Appennino, avevamo una vista su tutta la

Toscana. Si dispiegava come una vasta mappa in cui si potevano distinguere le ramificazioni delle montagne che formano la divisione delle sue province in valli o valli, da cui prendono il nome, e che partono tutte dalla catena principale. Fiumi e ruscelli si stagliavano come fili argentati sullo sfondo scuro della terra o sul verde dei prati. Le città e i villaggi sembravano un accumulo di granelli di sabbia; e la città di Firenze, nonostante i suoi monumenti colossali, occupava solo un punto di questo immenso piano. Infine, al tramonto, il Mar Mediterraneo delimitava nettamente l'orizzonte. Dall'altra parte avremmo potuto vedere anche l'Adriatico; ma evidentemente richiedeva una visione più penetrante della nostra, o più fede di quanta ne avessimo in questi versi dell'Ariosto.

Apennin scopre il mar sciavo e il tosco
Dal giogo onde a camaldoli si viene
Quindi per aspro e faticoso calle
Si discendea nella profonda valle.

Inoltre, questo immenso aspetto su cui vaga l'occhio lascia solo una traccia confusa nella mente e ha un debole interesse per l'artista. Ad un'altezza inferiore avevamo goduto solo di una piccola parte di questo aspetto; tuttavia, ci colpì con stupore il contrasto degli oggetti e l'opposizione dei piani, nonché la loro successiva degradazione. In effetti, l'occhio, come la mente, ama trovare limiti alla propria ammirazione e ai propri piaceri.

Non descriverò i vari siti che ci hanno fornito molti soggetti di pittura; durante il resto del nostro soggiorno a Vallombrosa, ogni giorno facevamo nuove scoperte di questo tipo; e gli scenari vari che questa terra selvaggia ci offriva, la vita dolce e pacifica che si conduce in questo luogo dove la solitudine invita allo studio, non ci stancarono. Siamo stati favoriti, è vero, dalla serenità del cielo; soltanto al mattino e alla sera, leggeri vapori nascondevano gli oggetti più distanti o li ricoprivano solo con un velo diafano. Lo spettacolo della notte si mostrava in

tutta la sua magnificenza: le stelle brillavano con uno splendore soprannaturale; e uno dei monaci, che aveva conoscenze di astronomia, ci assicurò che poteva vedere a occhio nudo un numero di stelle molto maggiore di quello che si poteva vedere nella pianura.

Probabilmente sto dimenticando una serie di oggetti degni di essere descritti; e questa notizia darà solo, soprattutto, una pallida idea dello stile severo dei siti di *Vallombrosa*. Possa tuttavia suscitare negli artisti il desiderio di visitare questo antico monastero. Non si pentiranno del loro pellegrinaggio.

Quando ho iniziato questo lavoro, ero, seguendo le espressioni pittoresche di Jean Jaques, in quel breve ma prezioso momento della vita in cui la sua pienezza espansiva estende, per così dire, il nostro essere attraverso tutte le nostre sensazioni e abbellisce davanti ai

nostri occhi l'intera natura del fascino della nostra esistenza.

Scrivevo come disegnavo, senza ordine, con abbandono e per una specie di impulso irresistibile: non ho quindi preteso di descrivere l'Italia. Sarebbe molto incompleto. Inoltre, le varie parti, senza alcuna proporzione tra loro, non rientrano in uno schema regolare. Sono il risultato di osservazioni successive, più o meno estese, non a seconda dell'importanza degli oggetti, ma a seconda che mi abbiano colpito e interessato più o meno profondamente.

Ho agito come i pittori che, prima di eseguire un dipinto, studiano attentamente e in modo particolareggiato una pianta, un albero, mentre spesso tracciano solo un leggero schizzo dell'effetto generale della loro composizione. Ho quindi descritto in dettaglio gli aspetti di Tivoli e Pratolino, abbozzando appena le vedute generali di Roma e Firenze.

Lascio a un pennello più esperto del mio il compito di comporre, con questi studi, quadri

degni di appagare e di trattenere a lungo lo sguardo.

Mi si potrebbe giustamente obiettare che sono i frutti degli studi che devono essere offerti al pubblico, e non gli studi in sé (*Studiorurn ostendite fructus, non studia*). Ma sentivo di non avere né il talento né la perseveranza necessari per riorganizzare e coordinare il mio lavoro. Avrebbe perfino perso quel tocco di verità che caratterizza una copia tratta dal vero, per quanto mediocre essa sia.

Queste bellezze naturali offrono tanto interesse in Italia, e durante un soggiorno di diversi anni vi ho disegnato tanto materiale, ulteriormente accresciuto in un secondo viaggio nel nord di quel paese, in Svizzera, dove, trasportato dal mio argomento, mi fermai con difficoltà, e anche allora lo feci meno per paura di esaurire il motivo delle mie descrizioni, che per non stancare la pazienza dei miei lettori.

Forse, sedotto dal fascino dei ricordi, ho già superato i limiti che la prudenza mi avrebbe

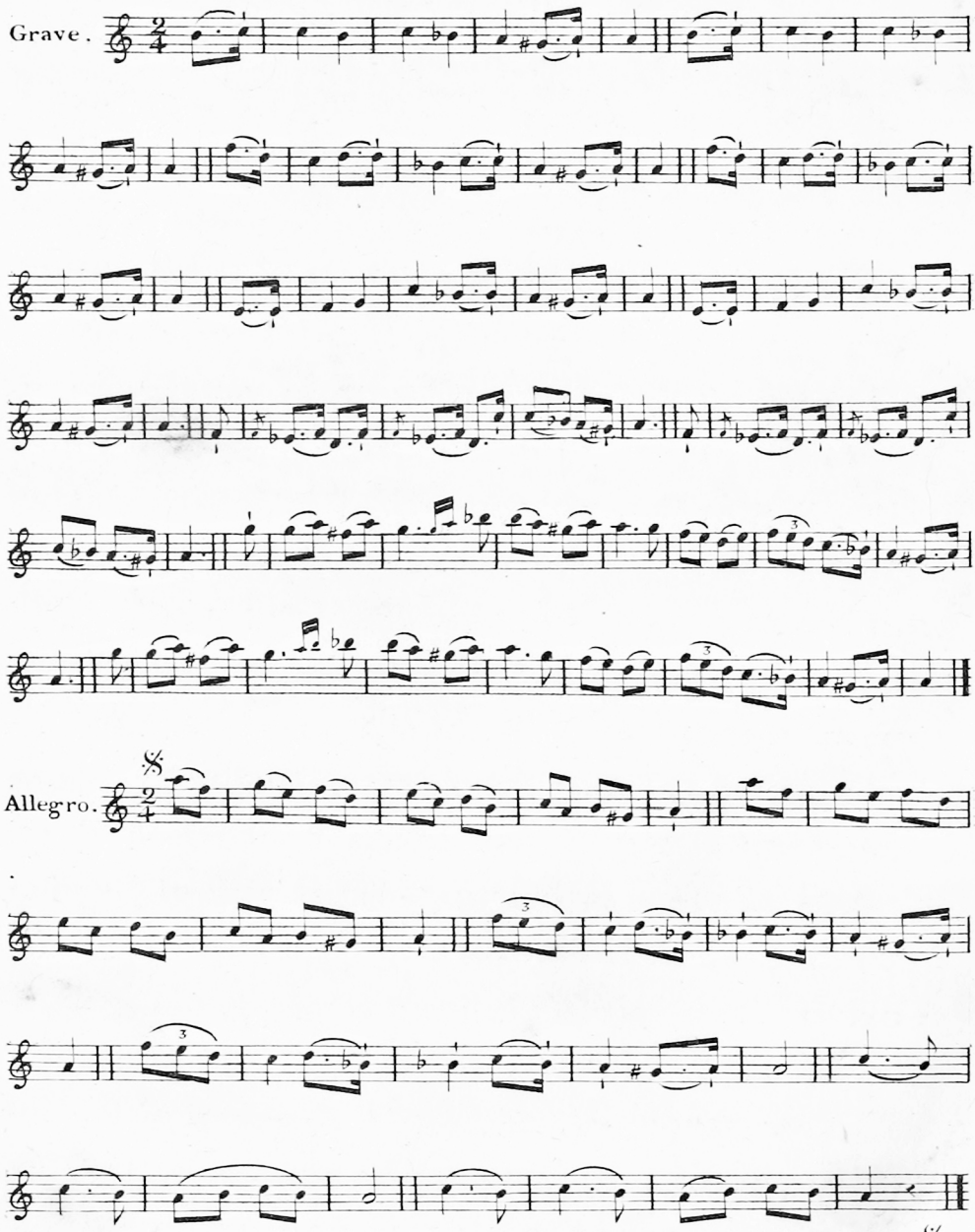
prescritto; e, illudendomi, dimenticai che non è dopo un periodo di otto anni che si possono rivivere queste vivide impressioni, questa sovrabbondanza di sentimenti e questo travolgente entusiasmo, prerogativa solo della giovinezza, e che passa come essa.

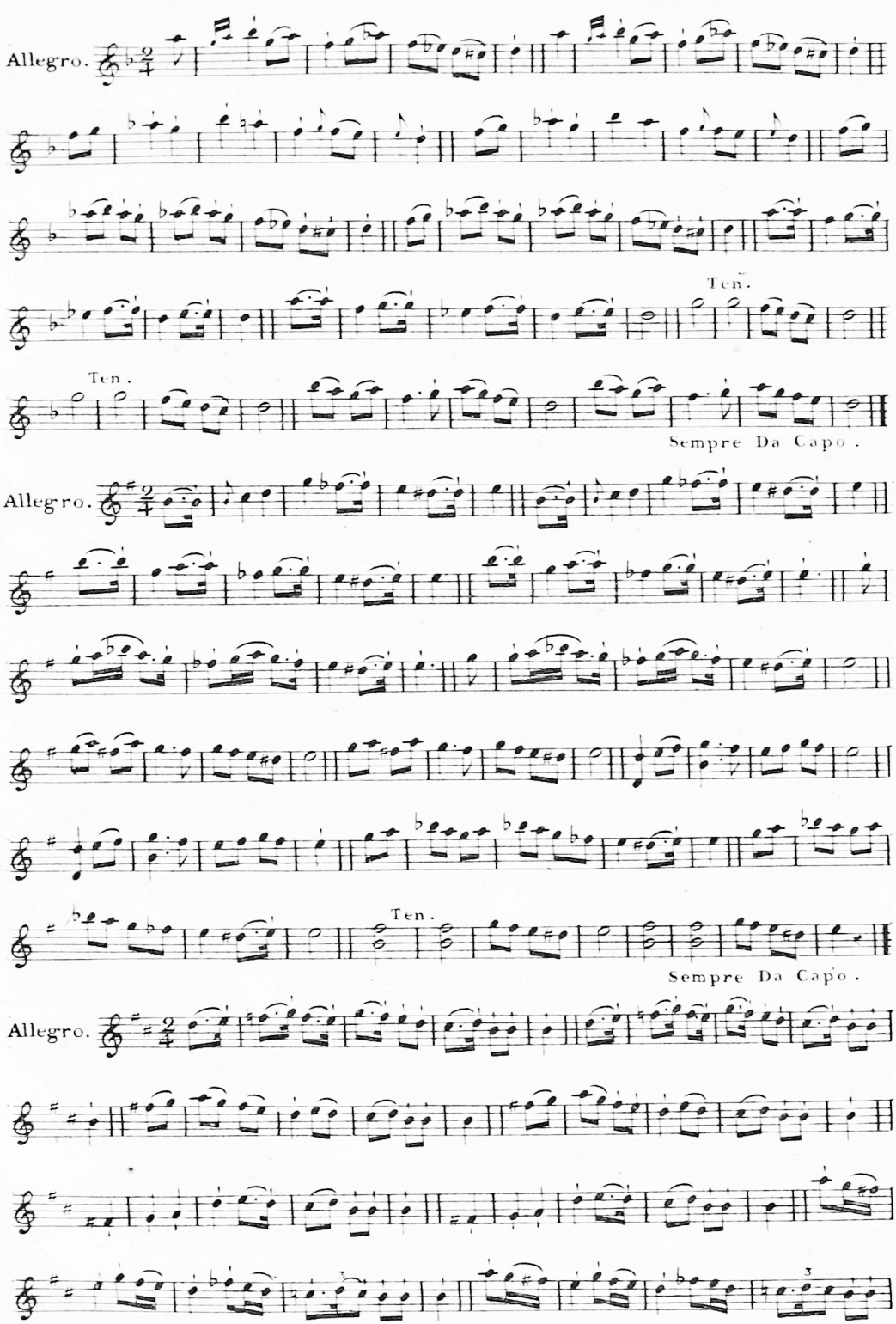
FINE.

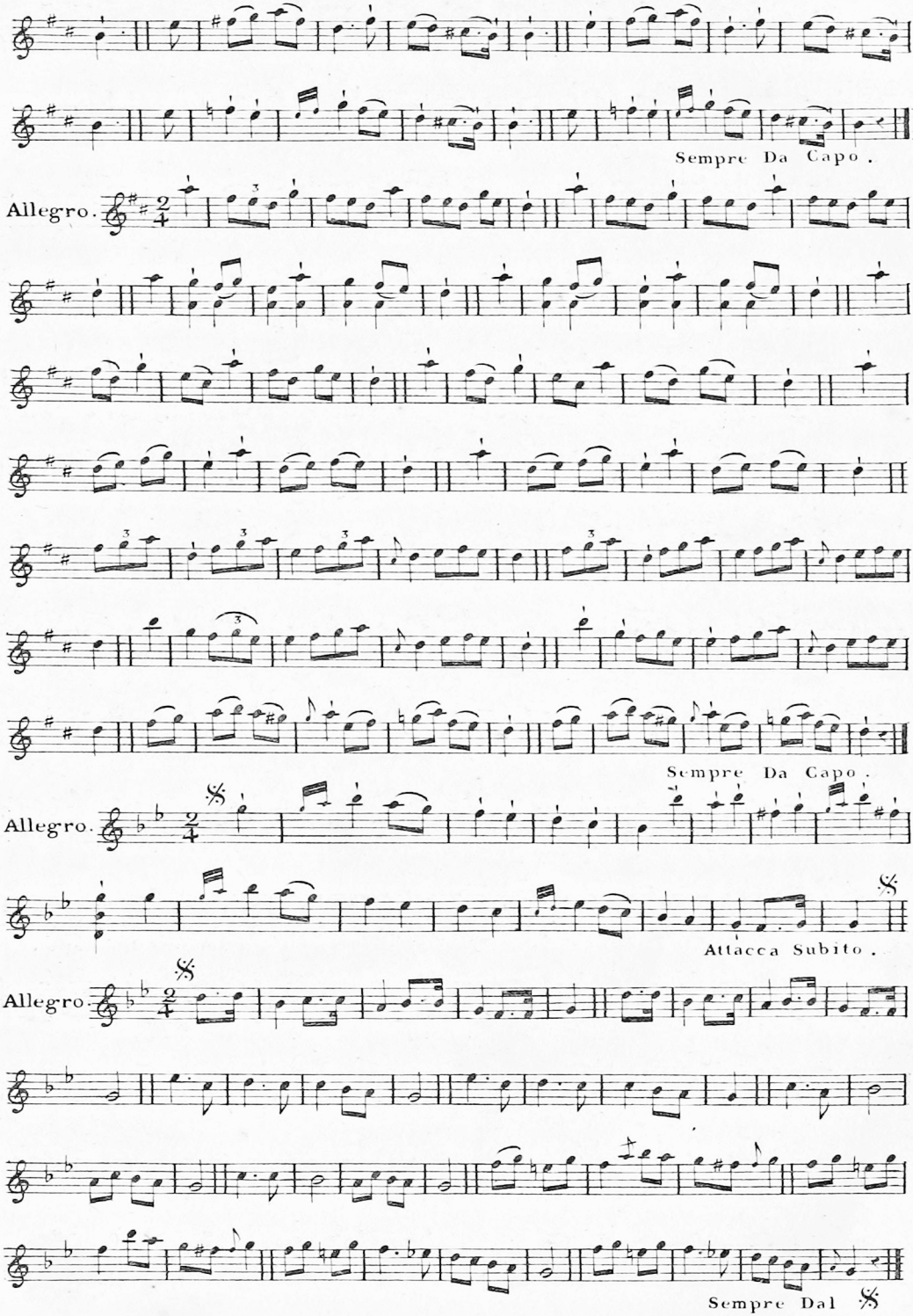
AIRS

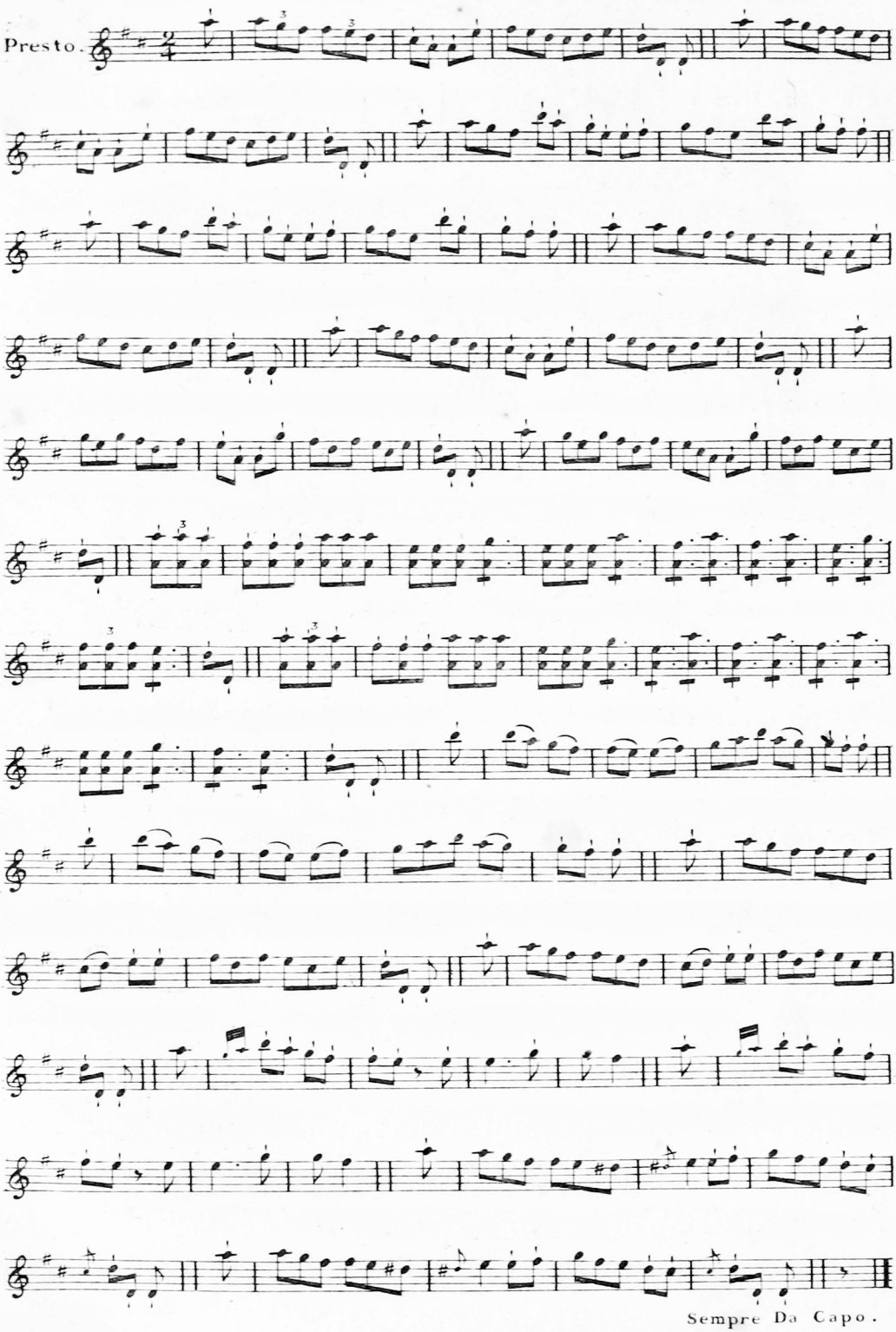
DE LA TARENTULE.

Gravés par Richomme, Graveur du Roi.




Allegro.
Ten.
Ten.
Sempre Da Capo.
Allegro.
Ten.
Sempre Da Capo.
Allegro.


Sempre Da Capo.
Allegro.
Sempre Da Capo.
Allegro.
Attacca Subito.
Allegro.
Sempre Dal


Presto.
Sempre Da Capo.

INDICE GENERALE

TOMO PRIMO

LETTERA PRIMA - *Partenza da Corfù. – Ritorno sulle coste di quest'isola. – Aspetto del paese. – Riflessioni sul suo clima, i suoi abitanti, ecc.* 5

LETTERA II - *Ancoraggio nell'isola di Corfù. – Villaggio miserabile. – Viaggiatori Albanesi. – Contrasto fra Greci ed abitanti delle isole Veneziane.* 15

LETTERA III - *Uno sguardo particolare ai monti Acrocerauni durante la notte. – Isola di Fano. - Gli Scogli. - Costa d'Italia. – Vascello in sosta. - Città di Otranto. – Ufficio della Sanità. - Cerimonia burlesca. – Note storiche.* 21

LETTERA IV - *Traversata da Otranto a Brindisi. - Aspetto di questa città. – Porto interno. – Nuovo lazzaretto. - Ormeggio*

nella rada. – Fontana antica. 41
LETTERA V - *Situazione critica in cui ci Siamo trovati durante la quarantena. – Cause della insalubrità dell'aria.* 48
LETTERA VI - *Visita di un abitante di Brindisi e del console di Venezia. – Tempesta. - Arrivo di un vascello. - Distrazioni piacevoli.* 64
LETTERA VII - *Note storiche su Brindisi. - Fine della quarantena. - Foresterie.* 55
LETTERA VIII - *Soggiorno a Brindisi. – Antica casa di piacere. - Monumenti, tombe. - Mura della città, castello. Fontana di Tancredi.* 77
LETTERA IX - *Tarantola, effetti del suo pungiglione. - Guarigione dal tarantismo con la danza. - Formalità osservate a tale riguardo. - Storia della malattia.* 91
LETTERA X - *Usi e costumi degli abitanti di Brindisi. - Monumenti medievali. – Frammenti e statue antiche. - La palma di Pontano.* 108
LETTERA XI - *Dissertazione sulle colonne colossali di Brindisi, e sulle altre antichità*

di questa città 123
LETTERA XII - *Relazione di una escursione fatta dal mio compagno di viaggio nell'entroterra; il suo esito infelice.* 150
LETTERA XIII - *Convento di Nostra Signora del Casale. - Partenza da Brindisi.* 165
LETTERA XIV - *Difficoltà del viaggio. – San Vito, Torre Santa Sabina. - Foresterie. - Soggiorno a Monopoli. - Rovine di Egnazia. - Note storiche. - Polignano, Mola.* 173
LETTERA XV - *Città di Bari; la sua storia - Via reale. - La cultura è ben compresa. - Giovinazzo. - Bisceglie. - Case di contadini molto notevoli. - Trani, capitale della provincia.* 189
LETTERA XVI - *Città di Barletta; saline reali; statua colossale di bronzo. – Congetture a questo riguardo.* 209
LETTERA XVII - *Campo di battaglia di Canne. - Piana dell'Ofanto. - Tavoliere della Puglia. - Sistema pastorale. – Suoi svantaggi.* 220
LETTERA XVIII - *Entrata nelle montagne. - Bei siti. - Tavola storica, geografica e*

industriale del Sannio. 235
LETTERA XIX - *Ariano. - Situazione pittoresca. – Avellino. – Monte Vergine.* 250
LETTERA XX - *Arrivo a Napoli. – Piacevole furfante. Costumi, divertimenti e tratti morali dei napoletani.* 263
LETTERA XXI - *Vesuvio. - Porto. – Lanterna, o faro; e la passeggiata del Molo. - Napoli. - Veduta del mare al tramonto e alla luce della luna.* 279
LETTERA XXII - *Note storiche sulle arti napoletane fino al quattordicesimo secolo.* 294
LETTERA XXIII - *Grotta di Posillipo. – Pozzuoli, tempio di Serapide. – Anfiteatro, tombe, solfatare. – Lago di Agnano.* 318
LETTERA XXIV - *Note sulle arti napoletane fino al sedicesimo secolo.* 340
LETTERA XXV - *Tomba di Virgilio. – Villa di Sannazaro. – Chiesa di Santa Maria del Parto.* 359
LETTERA XXVI - *Fine delle Note sulle arti napoletane.* 375
LETTERA XXVII - *Descrizione di Portici e di Pompei.* 396

TOMO II

LETTERA XXVIII - *Partenza da Napoli. – Note su questa città. – Descrizione di Terracina.* 1
LETTERA XXIX - *Note storiche e descrittive delle paludi Pontine.* 23
LETTERA XXX - *Campagna di Roma, comparata alla Campania Felice. – Aneddoto sul Vesuvio. – Arrivo a Roma.* 44
LETTERA XXXI - *Primo sguardo su Roma.* 58
LETTERA XXXII - *Cammino da Roma a Tivoli. - Porta San Lorenzo. - Via Tiburtina. - Tomba della famiglia dei Plautii. – Struttura del tempio di Vesta. - Sor Checco. – Prima vista della cateratta dell'Aniene.* 69
LETTERA XXXIII - *Veduta generale di Tivoli. - Dettagli storici e critici sul tempio di Vesta.* 85
LETTERA XXXIV - *Cenni storici su Tivoli.* 95
LETTERA XXXV - *Via delle Cascatelle. –*

Congetture sull'antica cateratta dell'Anio e sulla villa di Manlio Vopisco. - Grotte di Nettuno e delle Sirene. – Evento deplorevole. 108
LETTERA XXXVI - *Villa di Catullo. – Bosco consacrato a Tiburno. - Casa di Orazio.* 134
LETTERA XXXVII - *Villa di Quintilio Varo; quella di Cinzia. - Veduta generale di Tivoli, delle Cascatelle, e della pianura di Roma al tramonto.* 149
LETTERA XXXVIII - *Disegni e caricature. - Strutture del tempio di Vesta. – Congetture sul tempio della Sibilla.* 164
LETTERA XXXIX - *Villa d'Este. – Tempio della Tosse. - Ingresso a Villa Adriana.* 178
LETTERA XL - *Descrizione di Villa Adriana.* 188
LETTERA XLI - *Gioco del porco. – Caccia, pesca, produzione naturale. Acque sulfuree. - Villa di Mecenate.* 215
LETTERA XLII - *Su Raffaello.* 235
LETTERA XLIII - *Su Michelangelo.* 253
LETTERA XLIV - *Copia del dipinto della*

Trasfigurazione, eseguita in mosaico. – Notizie storiche su quest'arte. 267
LETTERA XLV - *Plastica moderna, o terra invetriata e maiolica (terracotta smaltata e maiolica). - Osservazioni preliminari sulle arti plastiche degli antichi.* 292
LETTERA XLVI - *Nota storica su Luca della Robbia, inventore della terra smaltata; i suoi discendenti e i suoi imitatori. – Riflessioni sulle loro opere e sull'uso che potrebbe essere fatto di esse.* 300
LETTERA XLVII - *Origine della pittura su maiolica, o su faience; e descrizione delle opere più famose di questo genere.* 326
LETTERA XLVIIII - *Riflessioni sulle città, o luoghi di piacere, degli italiani.* 345

TOMO III

LETTERA XLIX - *Contrapposizione tra lo Stato Romano e il Granducato di Toscana. - Opposizione tra Roma e Firenze, circa l'aspetto e il carattere dei monumenti. - Resti di usi antichi.* 1

LETTERA L - *Carattere speciale della architettura dei popoli antichi. - Stile toscano; la sua origine. - Genere gotico, mal nominato. - Primi architetti fiorentini, nei secoli XIII e XIV; monumenti che erigono. - Aneddoti sul Campanile di Giotto.* 13

LETTERA LI - *Architettura toscana nel XV secolo. Brunelleschi costruì la cupola di Santa Maria del Fiore, la Cappella dei Pazzi, le chiese degli Angeli, di San Lorenzo, dello Spirito Santo e Palazzo Pitti. - Benedetto da Maiano e Cronaca, Palazzo Strozzi.*
- Origine e utilizzo della luce. - Innovazione di Baccio d'Agnolo, nei palazzi

Nicolini e Bartolini, biasimata. - Leon Battista Alberti perfeziona l'arte, nel Palazzo Ruccellai, nella facciata di Santa Maria Novella, nell'Annunciazione, ecc. 37
LETTERA LII - *Carnevale di Firenze. – Passeggiata della Befana; Origine di questo uso. - Bauto, un tipo di domino. – Travestimenti singolari. – Riunione in Piazza Santa Croce. - Mascherate. – Le Stanze.* 63
LETTERA LIII - *Dipinto raffigurante l'inverno a Firenze. - Nota storica sulla galleria. Origine, vicissitudini e successivi incrementi della raccolta in essa contenuta.* 81
LETTERA LIV - *Proseguimento delle Notizie Storiche sulla galleria di Firenze.* 99
LETTERA LV - *Descrizione del Museo di Firenze. - Vestibolo, corridoio. – Dipinti delle volte, ritratti di uomini illustri, busti imperiali, statue. - Museo Etrusco. – Bronzi moderni. – Bronzi antichi.* 116
LETTERA LVI - *La famiglia di Niobe. - Dipinti antichi e medievali; busti di Alessandro*

e Bruto. - Ritratti di pittori famosi. –
Il tribuno. - La Venere de' Medici;
effetto che produce. Note storiche su
questa statua. 138
LETTERA LVII - *Descrizione della Tribuna.*
- Dipinti. - Statue: l'Arrotino, l'Apollino, il Fauno
e i Lottatori. 150
LETTERA LVIII - *Primavera,*
Calendimaggio. - Fiaba. Il Ferragosto
e la Fierucola, altre feste in uso in Toscana.
- La loro origine. 165
LETTERA LIX - *Descrizione di una villa a*
Fiesole. - Aspetti del paese. - Occupazioni,
divertimenti e riflessioni. 184
LETTERA LX - *Origine di Fiesole. – Caratteri-*
stiche principali della storia di questa città. –
Le vicissitudini che ha vissuto. 196
LETTERA LXI - *Antichità di Fiesole.*
- Basilica di Sant'Alessandro. 215
LETTERA LXII - *Passeggiata serale.*
- Convento della Doccia. – Cappella Fontana.
- Concerto notturno e pio. -Cenni storici
sulla Doccia e sull'eremo di
Monte Senario. 231

LETTERA LXIII - *Prosegue la mia Passeggiata nei dintorni di Fiesole. - Aneddoti sulle città che fungevan da rifugio per uomini famosi. - Corso del Mugnone. - Torre di Cicerone. — Antico stato della valle.* 255
LETTERA LXIV - *Villa de Pratolino, residenza di piacere del Granduca Francesco de' Medici e ritiro di Bianca Capello. - Note storiche su questo periodo.* 274
LETTERA LXV – *Descrizione del castello e dei giardini di Pratolino.* 299
LETTERA LXVI - *Fine della descrizione di Pratolino.* 319
LETTERA LXVII - *Descrizione del Campo Santo di Pisa. - Pisa.* 336
LETTERA LXVIII - *Continua la Descrizione del Campo Santo di Pisa.* 358
LETTERA LXIX – *Fine della descrizione del Campo Santo.* 377
LETTERA LXX - *Descrizione della Abbazia di Vallombrosa, e di questa parte dell'Appennino.* 394

LETTERA LXXI - *Fine della descrizione di Vallombrosa e dei suoi dintorni.* 427